

The background of the cover is a grayscale image featuring a large, curved film reel on the left and a film strip with sprocket holes extending diagonally from the bottom right towards the center. The overall aesthetic is cinematic and minimalist.

CINEMA PORTUGUÊS: UM GUIA ESSENCIAL

PAULO CUNHA
MICHELLE SALES
(orgs.)

SESI-SP editora

CONSELHO EDITORIAL

Paulo Skaf (Presidente)

Walter Vicioni Gonçalves

Débora Cypriano Botelho

Neusa Mariani

 **Selo Audiovisual**

COMISSÃO EDITORIAL

Fernando Antonio Carvalho de Souza

Célio Jorge Deffendi

Débora Pinto Alves Viana

Álvaro Alves Filho

Alexandra Salomão Miamoto

Cinema português: um guia essencial/ organização Paulo Cunha;
Michelle Sales. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.
324 p. il. (Selo Audiovisual)

ISBN 978-85-65025-60-7

Bibliografia

1. Cinematografia 2. Cinema português I. Cunha, Paulo II. Sales,
Michelle III. Título

CDD - 791.43469

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinematografia : Cinema português

Bibliotecárias responsáveis: Elisângela Soares CRB 8/6565

Josilma Gonçalves Amato CRB 8/8122

PAULO CUNHA
MICHELLE SALES
(orgs.)

CINEMA PORTUGUÊS: UM GUIA ESSENCIAL

SESI-SP editora

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1896-1909	10
Os primeiros anos de cinema em Portugal Manuela Penafria	
1910-1919	45
Uma cinematografia “sem olhar” ganha o primeiro realizador, Leitão de Barros Maria do Carmo Piçarra	
1920-1929	70
O cinema “tipicamente português” Tiago Baptista	
1930-1939	93
O Cinema Português de Salazar Wagner Pinheiro Pereira	
1940-1949	138
Os cinemas periféricos e o caso português dos anos 40: elemen- tos para uma análise crítica Leandro Mendonça	

1950-1959	156
Anos de cinefilia e formação	
Michelle Sales	
1960-1969	173
Quando o cinema português foi moderno	
Paulo Cunha	
1970-1979	192
O cinema na transição democrática	
Jorge Luiz Cruz	
1980-1989	215
A "diferença" portuguesa?	
Paulo Cunha	
1990-1999	238
Estabilidade, crescimento e diversificação	
Carolin Overhoff Ferreira	
2000-2009	268
O cinema do futuro	
Daniel Ribas	
BIOGRAFIA DOS AUTORES	300
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	305

INTRODUÇÃO

Este projeto nasceu em janeiro de 2009, fruto de uma vontade conjunta em criar uma ferramenta de trabalho que fosse útil para quem quer iniciar estudos ou aprender mais sobre cinema português. O objetivo central inicial era apresentar um texto conciso e de referência na introdução ao estudo do cinema português, esperando que se torne, pela qualidade e atualidade, uma obra de referência para todos os que pretendam conhecer mais da cultura portuguesa, em particular da história e estética do cinema português.

A ideia deste projeto surgiu depois de constatado o enorme sucesso editorial da obra coletiva *O cinema português através dos seus filmes* (coord. Carolin Overhoff Ferreira, Campo das Letras, 2007) e pelo bom acolhimento do público em geral e dos jovens estudantes e pesquisadores que trabalham sobre cinema português. Em menos de um ano, essa obra tornou-se uma referência obrigatória e indispensável em qualquer trabalho entretanto publicado, quer em Portugal como no estrangeiro, sobre os filmes e autores portugueses. Essa recepção demonstrou, definitivamente, que o estudo do cinema português desperta gradualmente o interesse de cada vez mais audiências, que continuam ávidas por novas publicações.

De diversas conversas com colegas académicos de instituições de ensino superior em diversas latitudes surgiu a constatação de que faz falta ao estudo do cinema português um texto geral que promova um primeiro contacto com a história e a estética do cinema português. Naturalmente, pretende-se que seja uma obra atual, que reflita os resultados das mais recentes investigações feitas sobre o cinema português, que nos últimos anos têm aumentado exponencialmente.

A estrutura deste livro pressupõe uma divisão em onze capítulos, cada um dedicado a uma década dos cerca de 110 anos da história do cinema português. A opção editorial por essa forma cronológica de estruturar e organizar a obra não ignora a subjetividade da construção do objeto em estudo, impondo uma unidade a cada capítulo que não é mais do que meramente indicativa das balizas cronológicas em causa e não uma crença de que cada década compõe um corpo fechado e imutável.

Cada capítulo pretendeu abordar, de forma sintética e objetiva, os principais aspectos da história e estética do cinema português: produção fílmica e escrita, contexto político e social, legislação e economia cinematográfica, aspectos culturais e artísticos, movimentos e correntes estéticas, relacionamento com o público e tentativas de internacionalização. Sempre em contacto com a realidade portuguesa, essa abordagem não descurou os assuntos extracinematográficos, tentando oferecer uma leitura mais abrangente do fenómeno cinematográfico em Portugal ao longo da sua existência, destacando os principais filmes, os autores fundamentais e os temas incontornáveis de cada período histórico. Foi dada a necessária e suficiente liberdade de trabalho aos autores de cada capítulo para que o texto reflita a sua identidade mas também para que possa ser lido autónoma e independentemente do conjunto que integra.

Os capítulos são assinados por pesquisadores de diversos centros de pesquisa e ensino superior em Portugal e no Brasil que gentilmente aceitaram o nosso desafio. Com esse grupo de colaboradores pretendeu-se também uma abordagem interdisciplinar, pelo que os pesquisadores convidados a colaborar tem apresentado trabalho de reconhecido mérito científico em diversas áreas das ciências sociais e humanas, estudos artísticos, estudos culturais, ciências da comunicação, história da arte, entre outros. Provenientes de várias instituições portuguesas e brasileiras e de áreas científicas diversas, o grupo reflete a diversidade de aproximações e de interesses que o cinema português desperta na atualidade, quebrando barreiras geográficas e culturais.

Como parece crônico no próprio cinema português, este projeto teve um “parto” difícil, atravessado por diversos obstáculos que atrasaram a sua concretização mas que não seriam suficientes para impedir que, mesmo passados quatro anos, este livro agora publicado fosse realidade. Por isso mesmo, enquanto organizadores, não podemos deixar de agradecer, em primeiro lugar, a paciência e a compreensão manifestada por todos os colaboradores. Sentimos, desde a primeira hora, que este projeto foi “perfilhado” por todos e mereceu a atenção e o respeito que merecia. Sem eles, esta obra não existiria.

Paulo Cunha
Michelle Sales

1896-1909

OS PRIMEIROS ANOS DE CINEMA EM PORTUGAL

MANUELA PENAFRIA*

Em Portugal, o cinema surge com duas sessões que assinalam uma separação entre o início das sessões de cinema e o início do cinema português. Quanto à introdução do cinema em Portugal, o nome a reter é o de Edwin Rousby; quanto ao início do cinema português, o nome que se impõe é o de Aurélio da Paz dos Reis. Neste texto iremos apresentar momentos importantes da evolução histórica do cinema em Portugal e tentar tecer algumas considerações sobre o cinema português.

As primeiras sessões de cinema – Edwin Rousby

Desde finais de 1894 que “espectáculos ópticos” estavam disponíveis ao espectador português. Na Rua do Príncipe Real, em Lisboa, foi criado um gabinete de “curiosidades fotográficas”, com projecções da lanterna mágica e vistas esteoscópicas (Cf. Ferreira, 2009). Já as imagens animadas propriamente ditas estavam disponíveis, em 1895, num aparelho semelhante ao kinetoscópio de Edison, na Tabacaria Neves, em Lisboa. Era um aparelho vindo de Londres fabricado por Robert William Paul, pioneiro do cinema inglês, e apresentado por George Georgiades. Esse início encontra-se bem relatado por António J. Ferreira:

“Em 1894, dois negociantes gregos, Georgiades e Trajedis, compram nos Estados Unidos da América um ou alguns Kietosocpes de Edison, e trouxeram-nos para Inglaterra, onde se dedicam à sua exploração. Desejando ampliar o negócio com o mínimo de despesas, conseguiram que Robert Paul lhes fizesse várias cópias. Seria

*Nota dos organizadores: Por decisão pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

1896-1909

uma dessas cópias que Georgiades trouxe a Lisboa, numa ‘tournée’ desconhecida dos próprios historiadores ingleses. Só uma fita foi noticiada: os movimentos de uma bailarina. A película continha 1380 fotografias, que passavam à cadência de 46 por minuto, donde resultaria um ‘espectáculo’ de meio minuto. Assim, era maior do que as normalmente utilizadas por Edison, que duravam 20 segundos. A Tabacaria Neves não dispunha de luz eléctrica, e o kinetoscópio seria accionado por acumuladores. Podia ser visto das 10 horas da manhã às 11 da noite, por 100 réis. A estadia foi de curta duração, e a sua repercussão praticamente nula – inferior à do Electro-Tachiscópio Eisenlohr. Em Julho do ano seguinte, o *Diário Ilustrado* fez uma resenha dos aparelhos de fotografia animada apresentados em Lisboa, e nela não constava o nosso kinetoscópio Georgiades.” (Ferreira, s. d.: 12-13).

Ainda que esses acontecimentos sejam importantes, pois tratam-se de um primeiro contacto do espectador português com imagens em movimento, consideramos que possui efectiva relevância a primeira *sessão de cinema*, ou seja, a apresentação pública – e já não individual, como acontecia com o kinetoscópio e aparelhos semelhantes – de imagens em movimento. Essa primeira sessão de cinema decorreu dia 18 de junho de 1896 no Real Colyseu, na Rua da Palma, em Lisboa. A sessão do *Animatographo Rousby* – concretizada por iniciativa do empresário António Manuel dos Santos Júnior – “encanta e maravilha, por ser a reprodução da vida” (*Diário de Notícias*, 19 de junho de 1896). Antecipando a sessão, o *Diário Ilustrado* de 15 de junho de 1896, informa:

“Vamos admirar dentro de poucos dias a novidade mais prodigiosa e mais recente, que tem sido o assombro de Londres, Paris e Madrid. É o animatógrafo apresentado por Mr. Rousby. Nesta máquina apresenta-se a fotografia viva, exibindo as cenas da vida real com a maior perfeição e fidelidade, pois com o animatógrafo obtém-se a fotografia instantânea com a rapidez de quinze provas por segundo [e por isso, em cada minuto cada quadro é formado por novecentas fotografias].” (Pina, 1977: 7).

A primeira sessão pública de cinema decorreu “num dos intervalos da representação de uma opereta de costumes populares [intitulada *O comendador ventoinha*] e nem sequer provocou alteração nos preços do cartaz” (Santos, 1990: 57). Dos filmes apresentados, os mais apreciados foram *Dança guerreira*,

Bailes parisienses e *A ponte nova de Paris* (O Século, 19 de junho de 1896 apud Ibidem: 61). Supõe-se que os filmes apresentados terão sido oito: *Dança guerreira pela trupe singalesa*; *Chineses fumando ópio*; *Bailes parisienses no Carnaval*; *Uma oficina de serralharia*; *A célebre chanteuse característica Armand'Arcy*; *O famoso atirador Buffalo Bill*; *Baile egípcio*; *A ponte nova em Paris* (cf. Antunes & e Matos-Cruz (s. d.), nº 1: 2). Esses eram filmes de Edison, Lumière e de Robert William Paul. O grande sucesso da sessão é noticiado pela imprensa. Apresentamos como exemplo a seguinte passagem:

“Todos aqueles personagens que num pequeno quadro se movem aos nossos olhos, têm vida, têm alma; aqueles movimentos são perfeitos, aquela vista da Ponte Nova de Paris é de um efeito surpreendente, e aquelas danças guerreiras, aqueles bailes parisienses, aquele baile egípcio, aqueles serralheiros forjando na oficina, tudo aquilo tem tal carácter de verdade e de vida, que o público que quase enchia ontem a sala, surpreendido e encantado, e num recolhimento silencioso enquanto à sua vista desfilavam aqueles interessantes quadros, rompeu em bravos e palmas, aclamando com todo o entusiasmo Mr. Rousby, que tão superiormente exhibe a maravilhosa invenção de Edison.” (*Correio da Manhã*, 19 de junho de 1896 apud Santos, 1990: 63).

A respeito da primeira exibição em Lisboa de 18 de junho de 1896 não podemos deixar de mencionar que a imprensa dedicou algumas páginas à explicação do funcionamento do cinematógrafo/animatógrafo, desde o seu funcionamento mecânico, aos metros de comprimento e largura da película (que passam a uma velocidade de 15 imagens por segundo), e explica-se: para que “a gente tenha a sensação visual dos objectos e dos movimentos, é necessário que as imagens desses objectos e movimentos se formem na retina que, impressionando o nervo óptico, determina no cérebro a sensação da vista”. As explicações alongadas que surgiram na imprensa foram transcritas na totalidade por A. Videira Santos (1990: 151ss).

A. Videira Santos (Ibidem: 87ss) apresenta uma lista dos filmes exibidos por Rousby “na fase introdutória do cinema no nosso país” sendo, no entanto, difícil saber quais os exibidos na primeira sessão de cinema do dia 18 de junho de 1896.

O que é certo é que as sessões de Rousby continuaram por mais tempo que o inicialmente previsto e sempre com filmes novos para manter o interesse do espectador. Em cada nova sessão, o número de quadros exibidos ia aumentando.

“Mas foi a 15 de Julho que o espectáculo atingiu o seu auge. Para se despedir do público lisboeta, Rousby exibiu trinta quadros, o que obrigou à subdivisão do programa em quatro partes. Com duas horas de Animatógrafo, numa só noite, terminaria, ao fim de vinte e oito sessões consecutivas, a apresentação na capital da ‘fotografia com vida’. Seguiria, depois, para o Porto, a fim de cumprir contrato com a empresa do Teatro Príncipe Real” (Ibidem: 73).

Para além das imagens, o som também é presença habitual nas primeiras sessões. Rousby não se limitou a mostrar apenas imagens. A 12 de julho de 1896 “acrescentou uma novidade. Pôs pessoas a falar por detrás da tela de modo a dar a ilusão de ‘photografia falante’. E, se acreditarmos no *Diário Ilustrado*, num ‘documentário’ sobre o parlamento americano, um deputado dizia ao presidente: ‘As verdadeiras cavacas das Caldas só no Gato Preto perto da Rua da Vitória’” (Costa, 2000: 153).

E, para uma maior empatia com os espectadores, são anunciados motivos nacionais; Rousby terá rodado e exibido em Lisboa *Desembarque em Cascais* ou *Desembarque em Cascais depois de um passeio no mar*. E, no Porto, terá rodado e exibido *Desembarque na Foz* ou *Desembarque na Foz depois de um passeio pelo rio*. No entanto, A. Videira Santos (1990) coloca reservas à veracidade de ambos os títulos. A respeito do primeiro não foi noticiada a deslocação de Rousby para a obtenção das imagens, nem o próprio Rousby fez, por exemplo, imagens de Madri onde esteve antes de chegar a Lisboa. A respeito do segundo título, há notícia (ao contrário do que aconteceu em Lisboa) de que Rousby se terá deslocado à Foz para “tirar uma fotografia à praia” e que se “augura um casão para a noite de estreia” (*A Voz Pública*, 26 de julho de 1896 apud Santos, 1990: 83) e terá sido apresentada ao público “apenas três dias depois”. Mas, A. Videira Santos dá maior crédito a uma notícia da *Revista Teatral* (15 de agosto de 1896) onde João Pimentel escreve: “Vimo-la e não nos parece que ela seja ti-

rada daquela praia – no entanto, o público aplaudiu...” (apud Ibidem: 83). Para A. Videira Santos, nessas duas sessões o filme apresentado seria o mesmo: *Retour d'une promenade en mer*, dos irmãos Lumière (Cf. Costa, 2000: 154).

As reservas de A. Videira Santos são legítimas, pois o propósito de Rousby era o de deslocar-se a vários países por conta de Robert William Paul, com quem tinha estabelecido um contrato para realizar sessões de cinema usando o seu invento, um projector a que deu o nome de *Teatrograph*, e exibir os títulos realizados para exibição nesse mesmo invento. Também podemos acrescentar que a existirem imagens desses *Desembarques*, os mesmos seriam títulos a exibir com maior frequência ou, pelo menos, com grande destaque e seriam, também, títulos anunciados na imprensa com maior ênfase, já que seriam imagens do país onde estavam a decorrer as sessões. Em Portugal (para além de Lisboa e Porto) Rousby realizou sessões em Espinho, no Teatro Aliança, e na Figueira da Foz, no Casino Peninsular. Apesar disso, não há conhecimento de ter sido noticiada a exibição dos *Desembarques*. António J. Ferreira é peremptório e nega que os dois títulos em causa apresentem imagens recolhidas em Portugal.

“Um filme francês que mostrava um grupo de homens e senhoras a desembarcar de um bote, numa praia, às costas dos banheiros, foi intitulado UM DESEMBARQUE EM CASCAIS; e foi depois exibido no Porto como UM DESEMBARQUE NA FOZ. Ora Edwin Rousby não tinha câmara de filmar, nem em Lisboa faria a tiragem de positivos. E a fraude ponde ser comprovada, porque ambos os filmes foram descritos na imprensa – e são iguais.” (Ferreira, s. d.: 24).

Esse episódio da veracidade ou não veracidade dos títulos exibidos é importante para uma história do cinema. De um ponto de vista mais social e cultural podemos dizer que esse mesmo episódio, juntamente com as inovações sonoras introduzidas – acima mencionadas –, revela que nas exibições cinematográficas existia uma grande preocupação em agradar ao espectador. Os filmes realizados e as sessões de cinema organizadas dirigem-se ao espectador, não são consideradas nem discutidas como uma manifestação da expressão dos

seus autores. Aqui ainda não há lugar para diferentes concepções de cinema. O cinema existe para o espectador; e do ponto de vista dos envolvidos na actividade cinematográfica, o que mais importa são as receitas.

A respeito de Henry Short confirma-se que filmou *motivos portugueses* e os exibiu. Robert William Paul incumbiu-o da missão de filmar e projectar uma série de quadros intitulados *Tour in Spain and Portugal*. São, pois, da autoria de Henry Short (no caso, exibidos por Rousby) os primeiros filmes de *motivos portugueses*. A. Videira Santos (1990: 134) refere que a 10 de setembro de 1896 foi rodado *Uma corrida de toiros na Praça do Campo Pequeno* com estreia a 9 de dezembro; e a 13 de setembro foi rodado *A boca do inferno em Cascais*, exibido a 29 de setembro de 1896, no Real Coliseu de Lisboa. *A boca do inferno em Cascais* é, pois, o primeiro filme de *motivo português* exibido e de que há notícia confirmada. Esse filme foi rodado do fundo da gruta com a objectiva a captar a entrada do mar. A partir desse ponto de vista, o filme realça as ondas do mar; é nelas que o espectador concentra o seu olhar. O contraste entre o escuro da rocha a contornar os limites do plano e a claridade no centro do plano concorrem para essa concentração do olhar no movimento das ondas. De Henry Short seguem-se títulos como: *A praia de Algés na ocasião dos banhos* [neste filme são visíveis em imagem artistas do Real Coliseu, Margarida e Amparo Aguilera e Jaime Silva (Cf. Matos-Cruz, 1998: 155)], *O mercado do peixe na Ribeira Nova*, *Na Avenida da Liberdade*, *Jogo do pau*, *Praça de D. Pedro*, *Fado batido*, *O cais das Colunas* e *A praça do município*.

Nesse período de introdução das sessões de cinema em Portugal notamos uma evolução no sentido de uma maior aproximação a temas que o espectador pudesse reconhecer. Esse movimento de aproximação será não apenas uma vontade dos autores das imagens mas, também, dos espectadores que se dirigem às imagens com o intuito de as reconhecer. Esse reconhecimento intensifica a extraordinária “impressão de realidade” – para usarmos a expressão de Christian Metz – que brota dos *quadros* que são colocados perante o seu olhar. Por seu lado, os títulos dos filmes revelam com bastante precisão o que seria exibido; tal contribui para chamar a atenção do espectador para o que está efectivamente em causa nas primeiras exibições: a original capacidade da nova invenção; o movimento da

imagem. Lembremos que em Portugal, tal como em restantes países – França era modelo a seguir –, não era o tema dos filmes que encabeçava os cartazes que anunciavam as sessões, em destaque lia-se a possibilidade de assistir a um espectáculo de *quadros*. Ainda assim, não podemos descurar que, mesmo quando o tema é reconhecido pelo espectador, pelas imagens em movimento surge um novo olhar sobre esses mesmos temas, é o caso do filme *A boca do inferno em Cascais*, que pela sua duração e pelo seu ponto de vista colocam o espectador perante uma realidade conhecida mas transformada/mediada pelo olhar selectivo cinematográfico.

A evolução no sentido da apresentação de temas mais próximos ao espectador não está apenas ligada aos interesses imediatos da actividade cinematográfica, remete, também, para uma evolução no sentido da criação de um cinema nacional.

As primeiras sessões de cinema apresentadas por um português – Pinto Moreira

No Porto, antes das sessões de Rousby, Francisco Pinto Moreira, electricista de profissão, apresenta o *Animatographo português*, uma máquina que terá sido por si construída, embora não haja total confirmação dessa autoria portuguesa.

A. Videira Santos apoia-se em notícias da imprensa escrita para comprovar as exhibições públicas do animatógrafo por Pinto Moreira. As exhibições de Pinto Moreira são posteriores às de Rousby e foram com as deste comparadas. Nas notícias de imprensa afirma-se (com algum orgulho nacional) que: “era opinião geral que o *Animatógrafo português* não só iguala mas ultrapassa até em perfeição aquele outro” (*Jornal de Notícias*, 28 de agosto de 1896 apud Santos, 1990: 175).

A primeira sessão pública de Pinto Moreira (anteriormente terão ocorrido sessões de apresentação à imprensa) teve lugar no Teatro Príncipe Real a 27 de agosto de 1896. É noticiado que os filmes agradaram bastante, em especial *Dança serpentina* cuja exibição foi bisada a pedido do público e o visionamento repetido foi agradecido com “entusiásticos aplausos” (Ibidem). O cartaz do evento anuncia a “Estreia do Animatographo portuguez” com 12 quadros para o dia 27 de agosto; não são discriminados os títulos desses quadros e é mencionada a comédia tea-

tral *Os namorados*. Para o dia 28 de agosto são anunciados 14 quadros e a peça de teatro *O genro do Caetano* (Ibidem: 174). As sessões de Pinto Moreira terminaram porque viajou para Espanha, provavelmente em setembro de 1896, acompanhando Júlio Verde, gerente do Teatro Príncipe Real, para obtenção de contactos para a próxima temporada de teatro. Em Espanha, Pinto Moreira apresentou sessões de cinema, muito embora não sejam identificados os títulos, apenas há notícias na imprensa espanhola de que suas sessões terão sido grandemente aplaudidas (Cf. Idem, 1986: 10-11). Segundo A. Videira Santos (1990) a 7 de novembro de 1896, Pinto Moreira (acabado de regressar de Espanha) e Aurélio da Paz dos Reis estavam na inauguração da estação dos caminhos-de-ferro de S. Bento, no Porto. Os dois registaram a chegada do comboio. O primeiro para mostrar as imagens no Teatro do Príncipe Real e o segundo para o público brasileiro. Eventualmente, nenhum deles terá concretizado os seus intentos. “Pinto Moreira viria, de facto, a projectar ‘o seu comboio’, mas no decurso de uma digressão que efectuou por várias terras do norte” (Cf. Santos, 1986: 14). Essa digressão decorreu após a sua chegada de Espanha. Pinto Moreira realizou um conjunto de sessões nos seguintes locais (possivelmente em outros): Braga, Viana do Castelo, Porto e Coimbra. O filme sempre aplaudido era *Dança serpentina* e, em alguns momentos, as sessões de Pinto Moreira terão sido criticadas por falta de qualidade das imagens projectadas e pela presença de um público diminuto (Cf. Santos, 1990: 180-182)¹.

¹ Apesar de A. Videira Santos (Ibidem: 184) apresentar uma lista dos filmes que faziam parte do programa de Pinto Moreira - *Chegada do rebocador “Liberal” ao porto de Leixões e desembarque dos romeiros que por mar vão ao Porto para a romaria do Senhor de Matosinhos, Chegada do comboio inaugural à Estação Central do Porto, Acrobatas japoneses, O banho de Diana, Um boulevard de Paris, Chegada de comboio ou Chegada do comboio expresso Londres-Liverpool* - informa o leitor da dificuldade em atestar da exacta exibição dos mesmos, uma vez que a imprensa escrita pouco se referia aos filmes em si. *Dança serpentina* era dos mais mencionados ofuscando qualquer menção a outros filmes. A data de exibição dos filmes portugueses não pode ser precisada, muito embora seja quase certo que não fizeram parte das primeiras sessões de Pinto Moreira. Em *A Voz Pública* de 28 de agosto de 1896, uma notícia confirma o sucesso da primeira exibição de Pinto Moreira, do dia 27 de agosto, e afirma que: “o que dará também um

As primeiras sessões de cinema com filmes portugueses – Aurélio da Paz dos Reis

Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931), natural do Porto, foi um cidadão activo, que actuou a vários níveis na sociedade, quer política, quer social, quer culturalmente – foi um homem que viveu em pleno os acontecimentos do seu tempo. As suas actividades eram variadas: negociante bem sucedido na horticultura e floricultura (com a sua *Flora Portuense* desenvolveu um negócio próspero, com exportação para o estrangeiro, tendo recebido prémios nacionais e internacionais pela criação de espécies de flores), compunha música, desenhava flores para os seus catálogos, foi vereador (nos anos da Primeira Guerra Mundial, 1914-1918) e presidente substituto na Câmara Municipal do Porto e teve o seu nome ligado a entidades culturais e de beneficência, como sejam, entre outras, a de sócio fundador do Asilo de S. João, da Associação de Protecção à Infância Desvalida ou da Associação de Socorros do 31 de Janeiro. Aurélio da Paz dos Reis possuía ligações profundas à maçonaria onde terá atingido o grau 33 (grau máximo) pelo Grande Oriente Lusitano Unido. Aurélio da Paz dos Reis era, também, um revolucionário convicto – embora não obcecado – que se debate pela república. A sua participação na malograda Revolta do Porto de 31 de janeiro de 1891, que tinha como objectivo a implantação da república (o que apenas aconteceu em 1910), valeu-lhe, tal como a todos os que participaram activamente nessa revolta, um julgamento em Conse-

resultado seguro são vistas desta cidade em sítios de reunião ou passagem, em que haja exibição de pessoas conhecidas” (Cf. Santos, 1986: 12). Assim sendo, Pinto Moreira não terá mostrado filmes portugueses nas suas primeiras sessões. Em *Manual do cidadão Aurélio da Paz dos Reis* (s. a., 1998: 179) é afirmado que Aurélio da Paz dos Reis depois de regressar de Paris (onde se tinha deslocado para comprar um aparelho de cinema) toma conhecimento que Pinto Moreira “realizara sessões de quadros animados com um animatógrafo português, mas sem nada de português no programa”. Ainda assim, subsistem dúvidas a respeito do título *Chegada do rebocador “Liberal” ao porto de Leixões e desembarque dos romeiros que por mar vão ao Porto para a romaria do Senhor de Matosinhos*, que terá sido filmado em maio de 1896. Este será o primeiro filme português a ser rodado; quanto à sua primeira exibição, eventualmente, terá sido posterior às sessões de Aurélio da Paz dos Reis.

lho de Guerra, a bordo de navios, ao largo de Leixões (Porto). Do seu julgamento resulta a imediata libertação, por falta de provas. Aurélio da Paz dos Reis era um homem de convicções, mas sereno no combate pelas mesmas (Cf. Santos, 1976).

A actividade que Aurélio da Paz dos Reis desenvolveu com, podemos dizer-lo, grande paixão, foi a de fotógrafo, e com especial ênfase na fotografia estereoscópica. A sua *Flora Portuense*, embora fosse um estabelecimento especializado em floricultura, tinha como particularidade possibilitar aos amantes da fotografia não apenas a compra de material fotográfico mas, também, a compra de fotografias e fotografias estereoscópicas, muitas das quais da sua autoria – Aurélio da Paz dos Reis era proprietário do chamado *Estereoscópio Português*.

Enquanto fotógrafo, a actividade de Aurélio da Paz dos Reis é bastante intensa e imbuída de um espírito fotojornalístico. As suas fotografias mostram-nos o urbano, a vida nas cidades, as ruas, as pessoas, os acontecimentos importantes: a implantação da República em Portugal (5 de outubro de 1910), o incêndio do Teatro S. João a 12 de abril de 1908, a Biblioteca Municipal do Porto, os vereadores da Câmara Municipal do Porto, a conferência de médicos por ocasião da peste (1899-1900), retratos de artistas portugueses (em especial actores), vários retratos de família e amigos em pose formal e outros retratos em que a pose é mais descontraída, a visita do presidente de República de França em Lisboa (1905), a Exposição Universal de Paris (1900), as suas estufas na Rua Nova Cintra; Aurélio da Paz dos Reis chegou a fazer uma reportagem completa da visita de Émile Loubet (presidente francês entre 1899 e 1906) e, através do cônsul de França no Porto, “oferece-lhe uma magnífica colecção de fotografias estereoscópicas de monumentos, paisagens e costumes do Porto e do norte do país” (Ibidem: 19). E fotografias de sua autoria seriam publicadas na imprensa, nomeadamente na *Ilustração Portuguesa*, e elaborava fotografias de séries temáticas que comercializava na sua *Flora Portuense*. Para além disso, Aurélio da Paz dos Reis percebe que a fotografia pode registar o desenvolvimento temporal de um acontecimento, fazendo séries como o envio de um foguete de iluminação quando das operações de salvamento no naufrágio do *Veronese*, navio inglês que encalhou nos rochedos de Leça da Palmeira a 16 de janeiro de 1913.

Esse seu empenho na fotografia, e especialmente nas “vistas estereoscópicas”, leva-o a representar Portugal em diversas exposições estrangeiras, onde obteve distinções, como a medalha de prata na Exposição Universal de Paris, 1900, a medalha de prata na Exposição Universal de Saint Luís, EUA; a medalha de ouro na Exposição Internacional Panamá/Pacific; a medalha de ouro e grande diploma de honra na Exposição Internacional da Independência do Rio de Janeiro, 1922/23 (Cf. Gabriela M. Teles in AA.VV. *Aurélio da Paz dos Reis*, 1996: 10).

Em nada surpreende que Aurélio da Paz dos Reis, já com experiência na fotografia, tenha manifestado interesse pela nova grande invenção, o aparelho que registava e mostrava imagens em movimento. O *animatógrafo* (era esse o nome pelo qual eram conhecidas as sessões de Rousby), que tinha sido um grande sucesso em Lisboa, deslocou-se ao Porto e terá sido assim que Aurélio da Paz dos Reis teve contacto directo com a grande invenção do século XIX (Cf. Ribeiro, 1983: 7). No Porto, as sessões que Edwin Rousby realizou encontram, pois, um espectador especial.

A 18 de julho de 1896 teve lugar, no Teatro Príncipe Real, a primeira sessão de Rousby, que constituía a terceira parte do espectáculo da noite. Em primeiro lugar, é apresentada a comédia teatral *As sogras*, seguindo-se a actuação do Baile Sevillanas e, por fim, foram exibidos 10 quadros de Edwin Rousby².

Após as sessões de Rousby, “a sua [de Aurélio da Paz dos Reis] aspiração mais forte passou a ser – ele que era um fotógrafo distintíssimo – o estar na

2 *Bailes parisienses no Carnaval; Chineses fumadores de ópio; Um duelo ao sabre; Uma oficina de serralharia; Os negros excêntricos; A célebre chanteuse Armand'Arcy; O jardim dos jogos infantis no Bois de Boulogne, em Paris; O famoso atirador Bufallo Bill; A dança do ventre e A ponte nova de Paris* (Cf. Santos, 1990: 80-81). No Porto, as sessões de Rousby decorreram de julho a agosto de 1896 num total de 22 sessões e alcançaram grande sucesso. A garanti-lo surgem relatos da imprensa citados por A. Videira Santos (1990), por exemplo, “a casa cheia – a galeria a transbordar” (*A Voz Pública*, 19 de julho de 1896 apud Ibidem: 81); as sessões causaram uma “impressão geral de admiração e espanto que produziu no público a reprodução viva das cenas de que tínhamos conhecimento pelos jornais estrangeiros” (*Os Pontos*, 19 de julho de 1896 apud Ibidem: 81), “De há muito que não víamos neste teatro enchesse sucessivas (...)” (*Revista Teatral*, 15 de agosto de 1896 apud Ibidem).

posse e poder manejar um tal aparelho” (Ribeiro apud Pina, 1977: 9). Aurélio da Paz dos Reis associa-se a um amigo, António da Silva e Cunha, proprietário da Fábrica Confiança situada na rua de Santa Catarina, no Porto, a fim de obter o financiamento necessário para a aquisição desse aparelho e desloca-se a Paris. Após algumas tentativas falhadas, nomeadamente respostas negativas por parte da Firma Dujardin & Schaeffer de Paris, consegue comprar um aparelho. Esse aparelho poderá ter sido comprado nessa mesma firma após alguma insistência ou intervenção de um amigo comum. Também não é certo, mas provável, que o seu primeiro aparelho tenha sido um kinetógrafo de Bedts. De qualquer modo, estava Aurélio da Paz dos Reis pronto para se iniciar na realização de imagens em movimento. Ainda em Paris, ele experimenta a sua nova máquina e filma *Cenas da vida parisiense*, que, segundo *A Voz Pública*, foi apresentado à imprensa em 31 de outubro de 1896 (Cf. AA. VV., *Manual do cidadão Aurélio da Paz dos Reis*, 1998: 179).

Depois do Porto, Rousby fez sessões em Espinho e na Figueira da Foz, regressando novamente a Lisboa. O seu regresso a Lisboa terá sido por causa da concorrência. José dos Santos Libório, um comerciante de Lisboa, fazia exhibições no D. Amélia de filmes importados. Durante algum tempo, as sessões no D. Amélia rivalizavam de modo bastante acesso com as de Rousby, no Real Colyseu. Aos poucos, o chamado Cinematógrafo Libório perdeu terreno a favor de Rousby. As causas são apontadas por António J. Ferreira:

“Santos Júnior [empresário do Real Colyseu] fazia uma hábil propaganda de essência popular, enquanto que os empresários do D. Amélia visaram impressionar as elites e os ‘snobs’, falando nas ‘famílias da linha de Cascais’ e nos ‘trens de porta’. Era demasiado cedo para o cinema ter pretensões sociais. (...) Os dois últimos dias de Setembro foram assinalados por graves acontecimentos, que terão sido inocentemente causais, mas que, no estado em que estavam os ânimos, podiam ser coloridos de tons criminosos: no fim de uma soirée no Real Coliseu (mas não durante a exibição do Animatógrafo) declarou-se um incêndio no palco, prontamente extinto; e 6 horas depois, ao romper do dia, ardiam os filmes do D. Amélia.” (Ferreira, s. d.: 36).

No Porto, a primeira sessão pública do *Kinetographo portuguez* de Aurélio da Paz dos Reis teve lugar a 12 de novembro de 1896 no Teatro Príncipe Real, onde foram exibidos “12 perfeitíssimos quadros, 7 nacionais e 5 estrangeiros” (*Jornal de Notícias*, 12 de novembro de 1896). O espectáculo foi apresentado entre o 2º e 3º actos da zarzuela *As campanadas*. O cartaz do evento anuncia a apresentação do “Kinetographo portuguez” por Aurélio da Paz dos Reis e menciona “12 grandiosos quadros sendo 7 portugueses e 5 estrangeiros”, segue-se uma lista intitulada: “quadros portugueses”, a saber, *Jogo de pau*, (Santo Tirso), *Saída do pessoal da Fábrica Confiança* [título também conhecido por *Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança*], *Chegada de um comboio americano a Cadouços*, *O Zé Pereira das romarias do Minho*, *Feira de S. Bento*, *A Rua do Ouro* (Lisboa) e *Marinha* [título também conhecido por *Marinha no Tejo – saída de dois vapores*]. O cartaz apresenta uma lista intitulada “quadros estrangeiros”, a saber: *O flagrante delicto*, *Luctadores francezes*, *O banho d’uma dama*, *Uma rua de Paris*, *O jardineiro* (informação obtida no Centro Português de Fotografia, Porto). Os títulos portugueses apresentados teriam sido recolhidos por Aurélio da Paz dos Reis e o seu cunhado, Francisco Fernandes Magalhães Bastos Júnior (que era fotógrafo), propositadamente para exibição na primeira sessão. Nesta primeira sessão pública do *Kinetographo portuguez* de Aurélio da Paz dos Reis podemos verificar que o programa é variado – há títulos registados no Porto, no Minho e em Lisboa –, o que remete para uma preparação cuidada da exibição.

E terá sido o seu cunhado e não Aurélio da Paz dos Reis a rodar o filme *Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança* (1896) (Cf. João Bénard da Costa in AA.VV. *Aurélio da Paz dos Reis*, 1996: 7). Terá, também, sido o seu cunhado que ajudou na projecção da sessão de 12 de novembro de 1896, no Porto.

Depois disso, supõe-se que ambos fizeram uma recolha de imagens com o propósito de as exibir no Brasil. Os títulos a levar ao Brasil seriam: *Manobras de bombeiros*; *Cortejo eclesiástico saindo da Sé do Porto no aniversário da sagração do eminentíssimo Cardeal D. Américo*; *Feira de gado na Corujeira*; *Uma salva de artilharia na Serra do Pilar*; *Cinira Polónio dizendo uma cançoneta* (Cf. Antunes & Matos-Cruz, s. d., nº 1: 4).

O sucesso das sessões de Aurélio da Paz dos Reis foi noticiado pela imprensa, quer a sessão pública do dia 12 de novembro, quer a sessão organizada apenas para a imprensa, realizada dia 10 de novembro. De entre os jornais citados por A. Videira Santos (1990: 193ss) destacamos os seguintes textos: “a projecção da luz é muito firme, as figuras nitidamente desenhadas e os quadros cheios de movimentos e vida” (*Jornal de Notícias*, 11 de novembro de 1896); “pedida a repetição do *Jogo do pau*, que foi delirantemente aplaudido” (*A Voz Pública*, 13 de novembro de 1896). A. Videira Santos menciona que apesar desse sucesso ocorreram alguns problemas técnicos nas projecções que também foram notícia, nomeadamente irregularidades devido à pouca luz, uma mola no aparelho que se partiu e alguns quadros que ficaram por mostrar por falta de funcionamento do aparelho usado.

Aurélio da Paz dos Reis fez exhibições, alguns dias mais tarde, a 21 e 23 de novembro de 1896 em Braga, onde se fez acompanhar de um prestidigitador, José Maria Avelino (que antes e depois das suas sessões de cinema apresentava números de magia e que, mais tarde, acompanhou Aurélio da Paz dos Reis ao Brasil), no Teatro de São Geraldo³.

As sessões de Aurélio da Paz dos Reis não foram apenas visuais, encontramos referência a uma sessão com efeito sonoro. Embora não seja referida qualquer informação adicional a respeito do local da sessão, consideramos relevante que Aurélio da Paz dos Reis programasse com cuidado as suas sessões introduzindo-lhe novidades que constituíssem uma maior atracção para o público:

3 onde apresentou: “*Chegada de um comboio americano a Cadouços* (Foz do Douro); *O jardineiro* (scena d’un cómico irresistível), *O Zé Pereira na romaria de S. Tirso*; *Lutadores franceses*; *A rua do Ouro* (Lisboa); *Um boulevard (Paris)*; *Cortejo eclesiástico saindo da Sé do Porto no aniversário da sagração do eminentíssimo Cardeal D. Américo*; *Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança*; *A dança serpentina Lois Fuller*; *Marinha no Tejo – saída de dois vapores* (quadro de deslumbrante efeito); *O mercado de Paris*; *Feira de gado na Corujeira, Porto* (quadro de género e de grande movimentação); *Manobras de bombeiros*; *Azenhas no Rio Ave* (quadro característico); *Jogo do pau* (quadro interessantíssimo e que causou intensa sensação no teatro Príncipe Real, do Porto)”; (informação retirada do cartaz do espectáculo in Ribeiro, 1983: 19).

“Em Santo Tirso filmou, um dia, o Sr. Aurélio da Paz dos Reis, a passagem dum dos característicos grupos de ‘Zé Pereiras’ que, frequentemente, aparecem nos arraiais minhotos. E, quando foi da exibição desse filme, Aurélio da Paz dos Reis contratou esse grupo para acompanhar a respectiva passagem, dando-lhe o efeito do filme sonoro que é hoje uma realidade...” (*Cinéfilo*, nº 252, 13 de junho de 1933: 19).

Mas M. Félix Ribeiro (1983) afirma que o objectivo de Aurélio da Paz dos Reis – que não chegou a exhibir os seus títulos em Lisboa, apenas fez exhibições no Porto e em Braga (eventualmente, também em Vila Real) e novamente no Porto (a última exibição no Porto data de dezembro de 1896) – não era fazer “meia dúzia de espectáculos no país”. Para suportar essa sua afirmação baseia-se quer no cartaz feito para levar ao Brasil que contém os escudos de Portugal e do Brasil, quer na investigação feita pelo crítico brasileiro Alex Viany. Assim sendo, Aurélio da Paz dos Reis, pouco depois das suas exhibições no Porto, Braga e novamente no Porto, partiu para o Brasil, tendo aí chegado em janeiro de 1897, para mostrar *O Kinetographo Português* no Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro, supondo que as exhibições no Brasil seriam uma novidade e que, por isso mesmo, seria muito bem acolhido. Essa sua viagem ao Brasil foi, também, realizada no âmbito do contrato que tinha celebrado com o financiador António da Silva Cunha, da Fábrica Confiança – transcrição do contrato pode ser consultada em A. Videira Santos (1990: 195ss). O cartaz que anuncia a primeira sessão de Aurélio da Paz dos Reis no Brasil refere “Projeções luminosas em tamanho natural – Surpreendente colecção de quadros reproduzindo scenas e epizodios da vida portugueza – Vistas de Portugal e muitas outras de grande e actual interesse” sendo aí referido de *Kinetographo Portuguez* o aparelho que Aurélio da Paz dos Reis possuía.

No Brasil, as sessões não decorrem conforme o previsto, a primeira delas data de 15 de janeiro de 1897. Essa sua viagem, para apresentar os *quadros* portugueses, torna-se uma desilusão. As projecções decorrem com problemas técnicos (algo que já tinha acontecido em Portugal, nas sessões do Porto e de Braga). E essas mesmas projecções, que terão durado apenas seis dias, apenas lhe garantiram um forte revés financeiro. Em nota escrita a Aurélio da Paz dos Reis, afirma António da Silva Cunha, o seu financiador da viagem ao Brasil: “Aurélio, Tenho de

me retirar para fora do Porto com a minha mulher, portanto preciso liquidarmos por completo os nossos negócios, o que já deveríamos ter feito” (nota completa transcrita em AA.VV. *Manual do cidadão Aurélio da Paz dos Reis*, 1998: 187).

A 8 de julho de 1896, ou seja, muito antes de Aurélio da Paz dos Reis ter chegado ao Brasil, começaram as sessões de cinema no Rio de Janeiro. Assim sendo, ao contrário do que supunha, Aurélio da Paz dos Reis estava já perante um espectador exigente. Segundo José de Matos-Cruz, *O Paiz*, jornal do Rio de Janeiro, referiu que “a trepidação incomoda o espectador” (AA.VV. *Aurélio da Paz dos Reis*, 1996: 25). Ainda segundo periódicos brasileiros, “o auditório teve nímia e inacreditável tolerância não deixando de manifestar o seu desagrado” (Ribeiro, 1983: 16). Essa viagem mal sucedida ao Brasil é apontada como uma das razões para o desinteresse de Aurélio da Paz dos Reis pelo cinema.

Segundo M. Félix Ribeiro “as imagens moventes deixaram quase abruptamente de estar presentes” (Ibidem: 17). Segundo Cármen Séren, há conhecimento de um “plano fotográfico para um filme, *O morgado*, posterior ao regresso do Brasil. E nada mais” (in AA.VV. *Aurélio da Paz dos Reis*, 1996: 17-18). José de Matos-Cruz também se refere a esse possível filme de ficção de seu título *O senhor Morgado*, mas sobre o qual não garante a sua concretização e, baseando-se em A. Videira Santos (para quem Aurélio da Paz dos Reis continua a filmar, mas sem exhibir publicamente), levanta dúvidas a respeito dessa viagem ao Brasil ser a causa de Aurélio da Paz dos Reis ter desistido de filmar (AA.VV. *Aurélio da Paz dos Reis*, 1996: 25). Encontramos em A. Videira Santos (1990: 200) a menção de que após o seu regresso do Brasil, Aurélio da Paz dos Reis exibiu em agosto de 1897, para a associação recreativa Grémio de Matosinhos (Porto), que, embora tenham sido exibidos com algumas imperfeições técnicas, foram apreciados pelo público presente e que Aurélio da Paz dos Reis vendeu filmes seus ao estrangeiro, nomeadamente, França, por 50 mil réis, com a ressalva de não serem estreados antes do final do ano de 1897.

Depois do fracasso da viagem ao Brasil, Aurélio da Paz dos Reis continua com sucesso nas actividades de floricultor e na ocupação de cargos públicos no Porto, e como fotógrafo aprofunda a estereoscopia. As efectivas razões do desinte-

resse de Aurélio da Paz dos Reis pelo cinema estarão totalmente por apurar, muito embora já tenha sido avançada uma razão que se afigura suficientemente esclarecedora e plausível. António J. Ferreira (1986) é quem a apresenta. Baseando-se em notícia publicada no jornal *O Comércio do Porto*, de 1 de novembro de 1896, António J. Ferreira faz notar que Aurélio da Paz dos Reis não teria possibilidade de fazer uma cópia positiva com o seu *kinetographo*. Essa falha talvez decorra do facto de ter adquirido um aparelho a um concorrente dos irmãos Lumière (lembramos que o cinematógrafo dos Lumière permitia registar, copiar e projectar). Aurélio da Paz dos Reis via-se obrigado a enviar o material filmado para Paris. Só depois de o receber o poderia projectar. Esse procedimento explica o tempo que distancia a captação de imagens da respectiva exibição e terá sido esse mesmo tempo de espera que terá levado ao desinteresse de Aurélio da Paz dos Reis pela *fotografia animada*, habituado e empenhado que estava a controlar todo o seu processo de revelação fotográfica. O seu interesse pela fotografia fixa torna-se assim reforçado – reforçado no sentido em que o próprio Aurélio da Paz dos Reis terá manifestado um maior investimento pessoal nas suas fotografias fixas, por exemplo, especializa-se em vistas estereoscópicas (Cf. Gabriela M. Teles in AA.VV. *Aurélio da Paz dos Reis*, 1996: 10) e, também, porque nunca chamou a si o pioneirismo do cinema português. Ainda que o próprio não o tenha feito, várias instituições reconhecem e prestam homenagem ao seu trabalho. Assim sendo, 1948 terá sido o primeiro ano em que foi criado pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI), dirigido por António Ferro, o *Prémio Aurélio da Paz dos Reis*, um prémio a atribuir a personalidades destacadas da actividade cinematográfica. E, desde 2007, a Escola Superior Artística do Porto (ESAP), no âmbito do seu evento, criado em 2004, a Mostra Internacional de Escolas de Cinema, atribui o *Prémio Aurélio da Paz dos Reis* a personalidades que dignifiquem e contribuam para o desenvolvimento da arte cinematográfica. Também o Ministério da Cultura/Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA) tem atribuído – embora sem periodicidade definida – o *Prémio Aurélio da Paz dos Reis* a realizadores portugueses.

Aurélio da Paz dos Reis foi o pioneiro do *cinema português*, se por esta expressão entendermos um cinema que apresenta motivos portugueses e, tam-

bém, se por essa expressão entendermos que foi “o primeiro dos portugueses que, entre nós, manejou uma máquina de filmar!” (Ribeiro, 1983: 7). Aurélio da Paz dos Reis não foi apenas um curioso do cinema, os seus títulos são indicativos da ideia de que o novo aparelho regista manifestações, gestos e momentos importantes da vida cultural e social da época. Nesse sentido, se o cinema nacional é entendido como o registo das manifestações originais de um povo, Aurélio da Paz dos Reis teve o mérito e a preocupação de registar o que de mais genuíno haveria para registar e exhibir, quer perante o público português, quer, sobretudo – e tudo indica que seria esse o seu maior interesse –, para exhibir no estrangeiro.

Filmar *motivos portugueses* possui uma dupla acepção, por um lado, implica filmar *motivos* genuinamente portugueses e, por outro lado, fazer uma versão portuguesa de *motivos* rodados e exibidos noutros países. O primeiro dos seus *motivos de versão portuguesa* foi a *Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança* (lembramos que o proprietário da Fábrica Confiança ajudou na compra do cinematógrafo). O que os filmes portugueses mostram não difere em muito do tema dos restantes países, há, diríamos, uma especificidade espacial e temporal. O espectador é interpelado culturalmente já que reconhece os locais e os momentos que lhe são mostrados (se não conhece há a possibilidade de os conhecer, pois as imagens dizem respeito ao que tem existência na realidade). Outro dos *motivos* foi a “dança serpentina”, filme protagonizado pela actriz brasileira de teatro Cirina Polónio e assinado por Aurélio da Paz dos Reis, seguindo-se assim o que se fazia *lá fora* (esta era uma dança famosa registada em países tão diversos como América, França e Inglaterra).

Quanto aos filmes de *motivos portugueses*, um levantamento dos títulos de 22 filmes portugueses e 11 estrangeiros que faziam parte do programa das sessões de Aurélio da Paz dos Reis foi realizado por A. Videira Santos (1990: 221ss). Dessa listagem de filmes portugueses destacamos filmes referentes ao património cultural como *A caninha verde*, uma dança minhota, *O vira* (de Santo Tirso); *Vista de moinhos*, *O Zé Pereira das romarias do Minho* e *Um arraial no Bonfim*. Há, também, dois títulos de chegadas de comboios, um a Ca-

douços e outro a S. Bento, um título religioso: *Cortejo eclesiástico saindo da Sé do Porto no aniversário da sagração do eminentíssimo Cardeal D. Américo*; a *Feira de S. Bento* e *Feira de gado na Corujeira*, motivos característicos de cidades, como *A rua do Ouro em Lisboa* e *A Praia de Ourigo no Porto* e filmes de carácter, digamos, institucional, como *Manobras de bombeiros* e *Uma salva de artilharia na Serra do Pilar*. Dos títulos referidos verifica-se que imperam aqueles que mais directamente parecem relacionar-se com o registo de temas característicos da cultura portuguesa. É, também, de realçar um filme sobre arte, se assim o podemos designar. Trata-se do título *Caricaturas por Pina Vaz*, um filme que A. Videira Santos (Ibidem: 223) menciona como fazendo parte do programa de Aurélio da Paz dos Reis, mas a respeito do qual afirma que não o encontrou como exibido, apenas que é mencionado por Mário do Amaral, na revista *Cinéfilo*, não sendo indicado o número da revista em causa. Encontrá-mos, de facto, essa menção na revista *Cinéfilo* (nº 252: 19), em artigo não assinado, intitulado “Do Porto”, onde se pode ler: “Também o Sr. Aurélio da Paz dos Reis conseguiu que o conhecido pintor Pina Vaz fizesse, diante da objectiva, a caricatura dalguns vultos em evidência. O trabalho era recolhido pela máquina de filmar e, depois, na projecção, aparecia a realização da caricatura”.

Para além da actuação de Aurélio da Paz dos Reis ser marcada por uma analogia de títulos com outros cinemas, em especial o cinema francês, dos irmãos Lumière, e por títulos genuinamente portugueses, ou seja, manifestações culturais do povo português, algumas experiências terão sido realizadas, mas por outras razões que não a experimentação cinematográfica em si. A respeito de um filme que tinha como tema uma descarga de navios, encontrámos o seguinte texto:

“(É curioso notar que para poupar película [película da marca Eastman], na altura muito rara, Paz dos Reis resolve rodar este filme a velocidade diferente, pelo que mais tarde, ao projectá-lo em casa, despertou a hilaridade da família porque os carros de bois fixados pela objectiva se deslocavam com a rapidez de automóveis)” (Santos, 1976: 32).

Com Aurélio da Paz dos Reis não há propriamente experimentação cinematográfica, é imediatamente atribuído ao cinema um sentido: o de estar ao serviço da divulgação e preservação do património cultural português. E, como já dissemos, na introdução do cinema em Portugal existem duas sessões: na primeira sessão de Rousby em Lisboa nasce o espectador português e, com a segunda sessão, surge-nos o cinema com *motivos portugueses* da autoria de um português, Aurélio da Paz dos Reis.

Por seu lado, as exhibições são preparadas com algum cuidado. Por exemplo, para a exibição do filme *O Zé Pereira na romaria de S. Tirso* foi contratado um grupo de Zé Pereiras para tocaram os tambores e bombos ao longo da projecção (Cf. Ibidem: 49). A respeito de *O vira*, é um filme rodado debaixo de um alpendre e, por isso, fora da luz directa, o que implica que possa ser considerado o primeiro filme de interiores (Manuel Félix Ribeiro apud Ibidem: 50). A respeito do filme *O jardineiro* que aparece no cartaz de exhibições de Braga com a nota (*scena d'un cómico irresistível*), poderia ser uma cópia portuguesa do *Arroseur Arrosé* dos irmãos Lumière. No entanto, há dúvidas. “No programa de Braga: um filme português alterna com um francês, excepto para o final em que se agrupam filmes portugueses. Ora ‘O jardineiro’ figura ali, em segundo lugar, precisamente entre dois títulos incontestavelmente portugueses. Recusamo-nos, por isso, a incluí-lo na filmografia de Paz dos Reis” (Ibidem). A. Videira Santos (1976) refere ainda dificuldades de atribuição de títulos à filmografia de Aurélio da Paz dos Reis, uma vez que não há certezas absolutas do seu número exacto nem exactidão de títulos. Por exemplo, *O vira* começou por ser designado de *Fandango* (Ibidem: 51). O que da nossa parte nos afigura como certo é uma preocupação por parte de Aurélio da Paz dos Reis em registar o que fosse genuinamente português, o mesmo o fez em fotografia, mas com mais intensidade. Assim, é, sem dúvida, a actividade de fotógrafo que sobressai no seu percurso pessoal e profissional.

O espólio fotográfico de Aurélio da Paz dos Reis é vastíssimo, o próprio teria tido cuidado na sua preservação, ao contrário do que aconteceu com a *fotografia animada*. É sabido que os seus filhos, ainda muito pequenos, se entreti-

nham a cortar e recortar as fitas de celulóide onde estavam registadas imagens dos primeiros filmes do cinema português. Segundo nos parece, esse passatempo infantil não era permitido com os registos fotográficos.

A sua actividade de fotógrafo é de destacar porque deixa uma marca indelével naquelas que possam ser as marcas que caracterizam os filmes por si assinados (não se sabe ao certo quais os que terá rodado) – e que terão sido cerca de trinta, mas dos quais sobreviveram apenas quatro: *Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança* (1896); *O vira* (1896); *Feira de gado na Corujeira* (1896); *No jardim* (1900?). Ainda que seja inapropriado avançar com considerações a respeito dos filmes com a marca Aurélio da Paz dos Reis, uma vez que restam apenas quatro, consideramos que a abordagem ao objecto a filmar não difere do que era usual à época: são filmes de curta duração e de um só plano, em geral fixo, de exteriores, em cenário natural, com pessoas que se representam a si próprias; e são filmes com uma narrativa deficitária. Os filmes Aurélio da Paz dos Reis inserem-se nas características do chamado *cinema dos primeiros tempos*, que foi estudado por autores como Tom Gunning (1990). Os filmes de Aurélio da Paz dos Reis fazem parte de um cinema que, no essencial, tem como objectivo maior a *mostração* em vez da narração, ou seja, é um cinema que não depende de um narrador, mas de um “encenador” que compõe o quadro – com o rigor que advém da experiência com a fotografia –, que define o ponto de vista e o enquadramento de uma acção a decorrer no tempo presente e sem grandes encenações. É, também, um cinema onde se apela à participação do espectador já que as pessoas registadas em imagem não se coíbem de olhar para a câmara. É, enfim, uma abordagem directa e simples ao objecto a filmar.

Os inícios da actividade cinematográfica em Portugal

“No ano zero do cinema em Portugal, 1896, notou-se uma intensa laboração, motivada por curiosidade dos amadores quanto à tiragem das fotografias vivas, paralelamente ao entusiasmo popular, perante o espectáculo mágico das luzes e das sombras” (Antunes & Matos-Cruz, s. d., nº 1: 5). O ano de 1896 fica assim marcado como um ano com uma produção de cerca de 53 fitas, o que

contrasta com as produzidas entre 1897 e 1907, que foram apenas 73, “quinze das quais já nos últimos meses” (Ibidem). Antunes e Matos-Cruz (s. d.) avançam com uma explicação para a recessão que se seguiu ao entusiasmo inicial: o desinteresse dos pioneiros ter-se-á devido ao facto de, afinal, o negócio não ser rentável, de as projecções apresentarem constantes problemas técnicos e “passada a sensação de feira, o investimento em película, aparelhagem ou instalações tornar-se-ia impraticável...”. E, mais adiante, dizem que entre 1897 e 1908 “sobressai a impressão dos flagrantes e actualidades, mais do que a ênfase documental, o que – sendo representativo em termos sociológicos – denota a natureza precária, ou provisória, que revestia o animatógrafo” (Ibidem: 5). Ainda assim, para Antunes e Matos-Cruz, os títulos atribuídos a 1896 podem ter sido rodados em anos posteriores e 1896 foi um ano de características específicas: “derivou da visita circunstancial de estrangeiros Short & Rousby, para captarem e /ou apresentarem a maravilha do século; tornou-se exemplar por um empenho individual, aliás frustrado, do pioneiro Paz dos Reis”. Uma ainda interessante afirmação desses autores leva-nos a considerar uma produção difícil de delimitar:

“Por exemplo, logo em 1897, títulos como *Jogos malabares em Lourenço Marques* ou *Mergulhadores na África portuguesa*, cuja exibição foi detectada em Curitiba, Paraná (Brasil), a cargo da empresa Germano Alves, volatizam a mais escrupulosa inventariação do nosso cinema colonial, por 1909, aquando dos registos de Ernesto de Albuquerque, sobre S. Tomé e Príncipe, para *A cultura do cacau*.” (Ibidem: 6).

No âmbito da actividade cinematográfica em Portugal, para além de Aurélio da Paz dos Reis, outros são os nomes de destaque nos inícios do cinema português, nomeadamente Manuel Maria da Costa Veiga, que se interessou pelas imagens em movimento a partir das exposições de Edwin Rousby – e colaborou com este, a pedido do empresário António Manuel dos Santos Júnior, na resolução de alguns problemas técnicos durante as primeiras exposições em Lisboa (Cf. Santos, 1990: 58). Manuel Maria da Costa Veiga inicia-se na actividade de exibição. Para além de Aurélio da Paz dos Reis, também Costa Veiga se empe-

nhou em filmar acontecimentos no seu decorrer e de os exhibir. É pela sua acção que surgem salas de exhibição (que Costa Veiga foi sucessivamente apadrinhando consoante as dificuldades de manter o seu nome a elas ligado iam surgindo), como seja, o *Teatro Avenida*, o *Salão Avenida*, na Avenida da Liberdade, segue-se o *Éden Concerto* e a *Esplanada D. Luís Filipe*, em Cascais. Nesta última fazia sessões ao ar livre. Data de 1896, no Porto, aquela que julgamos ser a primeira sala de projecção em Portugal, o *Salão Express*, “dedicado ‘aos maravilhosos inventos de Edison’” (Matos-Cruz, 1998: 197).

Já em Lisboa, Júlio Martins Costa criou, em 1904 e pela primeira vez, uma sala propositadamente para projecções: o *Salão Ideal*, que manteve grande sucesso até cerca de 1908, altura em que surgiram outras salas de maior comodidade. A partir de 1907, dá-se um grande investimento em salas de projecção. Por exemplo, data de 1907 a inauguração do *Salão Recreio do Povo*, em Lisboa, com “todas as garantias de segurança”, e, em 1908, é inaugurado o *Grande Salão Foz* em Lisboa, com projector da marca Gaumont e lotação para 800 pessoas, com sessões de hora a hora (Cf. Ibidem: 20-22). Ainda em 1908, em Lisboa, são inaugurados o *Salão Central*, como o “mais luxuoso e deslumbrante salão de animatógrafo de todo o país” que exhibia filmes Pathé (fornecidos pela Empresa Portuguesa Cinematográfica) (Cf. Ibidem: 63), e o *Salão do Coliseu* “com o maior e mais opulento luxo e requinte artístico”, sendo empresário A.M. dos Santos Jr. que apresenta o “*new Bioscop*, do Teatro Lírico de Milão, com uma projecção límpida e sem trepidação que prejudique a vista” (Cf. Ibidem: 83).

Mas Júlio Martins Costa empenhou-se em vários sectores da actividade cinematográfica: produção, distribuição e exhibição. “Júlio Costa, empresário-director do *Salão Ideal*, não concordando com os preços exorbitantes do aluguel de filmes, decide ele próprio importá-los, para si e para alugar aos outros cinemas, e, até, produzi-los” (Costa, s. d.: 21). Na exhibição, é da autoria de Júlio Martins Costa uma inovação pouco vulgar na época. Ele criou o chamado “animatógrafo falado”, que consistia num grupo de pessoas, em geral, bombeiros da Corporação dos Voluntários da Ajuda a que Júlio Martins Costa pertencia, e que emprestavam a sua fala às personagens que apareciam no ecrã; esta foi

uma inovação que obteve grande êxito (Cf. Ribeiro, 1983: 43). Da exhibição, Júlio Martins Costa passou à produção: em 1909 fundou a Empresa Cinematográfica Ideal para a produção e realização de filmes nacionais; de início actualidades e, um pouco mais tarde, filmes de enredo, o primeiro deles a ser rodado no estúdio da empresa foi a comédia *Chantecler atraído* (1910), de Júlio Martins Costa, com argumento de Eduardo Nascimento Soares e estreado a 27 de junho de 1910 no *Salão Ideal*. Data de 1910 um projecto de grande fôlego, por se tratar de uma reconstituição histórica: *Rainha depois de morta – Inês de Castro*, cuja estreia data de 1 de maio de 1910 no *Salão Central*, Lisboa, e com assinalável êxito. É, também, de 1910, com apresentação no *Salão Ideal*, *O casamento do Zé Gordo*, “extensa fita interpretada pelo artista Cardoso do Gymnasio, sobre um noivo acusado de refractário” (Cf. Matos-Cruz, 1998: 189). A Empresa Cinematográfica Ideal empenhava-se na produção nacional; tinha como objectivo a “realização de filmes tendo por base assunto português, interpretados pelos melhores actores de teatro do tempo” (Ribeiro, 1983: 49). Em anúncio publicado no *Diário de Notícias* de 31 de março de 1910, pode ler-se: “A Empresa Cinematográfica Ideal faz saber que tendo-lhe sido oferecidas as fitas desempenhadas pelos distintos artistas Eduardo Brazão, Ferreira da Silva, Valle, um acto do ‘Kean’, um acto do ‘Avarento’ e a série cómica ‘Os Chapéus’ não as adquiriu porque embora desempenhadas por artistas que muito aprecia e admira, não eram feitas em Portugal, nem de assumpto português, a que a mesma empresa unicamente se dedica (...)” (Cf. Ibidem: 45). A Empresa Cinematográfica Ideal, que parecia começar a ter uma grande carreira na produção de assuntos nacionais, um dos seus títulos é *Inundações do Porto* (1910), tendo tido bastante êxito com o filme sobre Inês de Castro, terminou abruptamente. Em 1911 um incêndio de grandes proporções poria fim às instalações da Empresa Cinematográfica Ideal (estúdio, laboratório e depósito de filmes). Apesar desse final trágico, o desenvolvimento da actividade cinematográfica nos inícios do cinema em Portugal são marcados por vários nomes. Por exemplo, Manuel da Costa Veiga, apelidado de “segundo caçador de imagens” (Pina, 1977; Ribeiro, 1983) – o primeiro *caçador de imagens* era Aurélio da Paz dos Reis – sem ligações à fotografia, interessou-se pelo

cinema pela novidade do aparelho em si. A sua actuação no cinema começou pela exibição e só depois passou à realização. Mas, também, se interessou pela produção, sendo o fundador, em 1899 ou inícios de 1900, da produtora Portugal Film (também designada Portugal Filmes). Apenas a partir de 1899 é que Costa Veiga se inicia na captação de imagens e começou com o registo de imagens da monarquia, o Rei D. Carlos e o Príncipe D. Luís Filipe e viagens de outros monarcas a Portugal, o cortejo fúnebre dos monarcas portugueses e a implantação da república. “Enquanto Paz dos Reis filma uma actividade laboral como tema da sua primeira fita, o cineasta lisboeta foi até à praia de Cascais e filmou D. Carlos, primeiro no banho, depois em visita ao Sporting Club local” (Pina, 1977: 12). O fim da monarquia ficaria registado por Costa Veiga. Em Cascais, Costa Veiga registou El-Rei D. Carlos I a banhos (penúltimo rei de Portugal, assassinado, juntamente com o seu filho D. Luís Filipe, em 1908, no Terreiro do Paço em Lisboa), seguindo-se um filme intitulado *Aspectos da praia de Cascais*, “como que continuando uma reportagem cinematográfica” (Ribeiro, 1983: 25). Costa Veiga teria manifestado um sentido de oportunidade por acontecimentos no seu decorrer. Registou, por exemplo, *Regresso dos soberanos da sua viagem aos Açores* (1901) [título também conhecido por *Chegada dos soberanos e recepção no Arsenal da Marinha* ou, também, por *Chegada da Família Real dos Açores*], seguindo-se filmes como: *Uma parada dos alunos da Casa Pia de Lisboa*; *Exercícios de Artilharia no Hipódromo de Belém*; *Uma tourada à antiga portuguesa*; *Parada de Bombeiros* (Cf. Ibidem). Em 1903 estreia no Salão Edison (inaugurado em 1902) a *Chegada a Lisboa de sua Majestade El-Rei Eduardo VII de Inglaterra*. E, não deixando passar o grande evento, a implantação da república, filma a *Revolução de 5 de Outubro* (1910), para a Portugal Film. O trabalho de Costa Veiga funda-se no registo em imagem de acontecimentos importantes de carácter social e político. Mas, infelizmente, a quase totalidade dos títulos de Costa Veiga não chegaram a sobreviver à passagem do tempo.

Para a Portugal Filmes, Costa Veiga filma, em abril de 1903, *A visita do Rei Eduardo VII de Inglaterra* (Cf. Matos-Cruz, 1998: 60). Para a empresa Messer de Berlin filma *Visita do Imperador Guilherme II da Alemanha* (1905) ten-

do, também, ocorrido uma lucrativa exportação para o Brasil (Cf. Ibidem: 56). Ainda como exemplos, em 1904 regista a *Visita do Presidente Émile Loubet, de França*, para a Portugal Filmes, e, em 1908, o *Funeral de S.M. El-Rei D. Carlos I e de S. A. o Príncipe D. Luís Filipe*. Diríamos que a sua actuação e o seu interesse estavam voltados para assuntos de carácter nacional, como se o seu objectivo fosse constituir um fundo de imagens de valor histórico. Fazemos tal afirmação porque, segundo M. Félix Ribeiro, dirá Costa Veiga, em 1922, a um dos redactores do *Jornal dos Cinemas* que “a cinematografia moderna é apenas a escola prática do crime, do vício e da prostituição, infelizmente” (Cf. Ribeiro, 1983: 27). Também, um outro nome surge a registar momentos importantes da época. São de Júlio Worm, proprietário de uma loja de artigos fotográficos em Lisboa e um dos primeiros realizadores portugueses, filmes como *Inauguração da estátua de Afonso de Albuquerque* (1902) e *A família real* (1903).

Se Costa Veiga foi impulsor do que possam ser as infra-estruturas para a existência de uma produção e realização de imagens em movimento, o nome do fotógrafo João Freire Correia é, também, de realçar. É da sua co-autoria, juntamente com Lino Ferreira, o filme intitulado *O rapto de uma actriz* (1907), que integrava uma peça de teatro de revista intitulada *Oh! da Guarda!* encenada por Luís Galhardo e Barbosa Júnior. Este foi, segundo a revista *Imagem*, o “primeiro filme de interpretação, realizado em cinco horas – possuía 600 metros e com uma produção de 300 mil réis” – e, “como não podia deixar de ser, possuía deficiências enormes. Elas, todavia, não impediram de o teatro registar enchentes consecutivas” (*Imagem*, nº 3, agosto de 1928: 12). A ideia de inclusão de um filme durante uma peça de teatro surgiu de Lino Ferreira, homem ligado ao teatro, que tal tinha visto fazer em Paris. “Durante a revista e no fim do primeiro acto, um dos actores vinha à boca de cena anunciar que o espectáculo tinha de ser interrompido, pois a principal actriz tinha sido raptada, mas que a polícia lhe estava no encalço e que valia a pena aguardar um bocado” (Ribeiro, 1983: 29). A respeito de *O rapto de uma actriz* encontramos um depoimento de Nascimento Fernandes (um dos actores nessa pequena grande experiência cinematográfica de vanguarda e na peça de teatro):

“Como evocaria Nascimento Fernandes, no fim do primeiro acto e após se anunciar a interrupção do espectáculo, mas que valia a pena esperar, a projecção mostrava ‘Carlos Leal fugindo com a estrela (Lucinda do Carmo). Depois, no Campo Grande, em pleno idílio amoroso, surgiam os perseguidores. E iniciava-se uma série de correrias... Recordo-me de que (o polícia Savalidade) trepava a um poste dos telefones, a procurar descobrir os fugitivos, que davam saltos e trambo-lhões... Está claro que agarrávamos os pombinhos e os reconduzíamos ao teatro’, onde a função continuava, com enorme sucesso de público e apoiada pela crítica como ‘auspiciosa iniciativa digna de prosseguimento’. Como curiosidade, anote-se que a artista em palco era, entretanto, Maria da Luz Veloso – a qual substitui Lucinda, que fez as filmagens, na semana anterior à estreia da fita.” (Antunes & Matos-Cruz, s. d., nº 1: 8).

Uma outra experiência similar surge com o dramaturgo João Reis Gomes, que realiza o filme *Guiomar Teixeira, a filha de Tristão das Damas* (1910-1913), para integrar na sua peça de teatro *Guiomar Teixeira*. “Convencionada para o 4º Acto, Quadro II, a projecção decorria enquanto no palco soldados/actores seguiam e comentavam, à distância, as peripécias assim expostas sobre a tela” (Ibidem, nº 2: 10).

Depois da sua primeira experiência cinematográfica, João Freire Correia foi co-fundador (juntamente com Manuel Cardoso Pereira e Barbosa Júnior), em 1909, da produtora de filmes Portugália Filme (ou firma Cardoso & Correia), que se manteve em actividade até 1912, ficando por finalizar, nesse ano, um projecto em curso: *Carlota Ângela*, filme baseado num romance de Camilo Castelo Branco. João Freire Correia criou um estúdio para filmagens com um tecto envidraçado para um maior aproveitamento da luz solar, na rua Bonsucesso, onde foram rodados os interiores do filme *Os crimes de Diogo Alves*, de 1911. E a João Freire Correia se deve a iniciativa de, em Portugal, se registarem imagens com som. Com João Freire Correia na rodagem, assistido por Maximino Abranches, o *cronophone gaumont* (surgido por volta de 1908) e uma equipa de técnicos franceses foram trazidos para Portugal. “Todo este arsenal técnico para que Júlia Mendes, uma actriz de revista e cantadeira de fados muito co-

nhecida e apreciada, cantasse a *Grisette*, cançoneta picante, por ela popularizada numa das revistas em que era vedeta muito querida do público” (Ribeiro, 1983: 39). Essa iniciativa não terá tido continuidade, não se sabendo as razões de tal interrupção. De qualquer modo, Barbosa Júnior, no texto intitulado “As nossas primeiras fitas mudas”, afirma que João Freire Correia e Manuel Cardoso são responsáveis por “fitas sincronizadas (fonógrafo aplicado ao cinema) que correram mundo. Entre os artistas que sincronizaram, lembro-me da inolvidável Júlia Mendes, na sua impagável cançoneta *A Grisette*” (*Cinéfilo*, nº 197, 28 de maio de 1932: 35). A intensa actividade de João Freire Correia não o pode deixar indiferente quanto a um tema sensível: a sustentabilidade da actividade cinematográfica. Diz-nos Barbosa Júnior:

“Perguntei agora a João Correia o que ele julga do fabrico actual de filmes. Primeiro, teceu os maiores elogios ao esforço de todos os artistas que têm filmado e enalteceu a coragem das empresas... pelo dinheiro desembolsado... Na opinião de João Correia, para se conseguir bons resultados entre nós, será preciso organizar uma companhia própria, sem se recorrer aos grandes nomes do tablado, porque os primeiros artistas do teatro mudo terão que aparecer em composição genuinamente portuguesa, para tomarmos a responsabilidade dos nossos erros, com participação de lucros e nada de contratos por filmes, isto é, criar o interesse financeiro do futuro ao artista, ao operador e ao ensaiador. Assim, os resultados financeiros serão, presumo, certos. Os contratos enormissimamente bem pagos a artistas teatrais portugueses e a vinda de artistas estrangeiros a filmar no nosso país são as causas da ruína financeira e da falta de método e ambiente cénico nacional do género.” (*Cinéfilo*, nº 197, 28 de maio de 1932: 35).

A escolha dos temas dos filmes não será nunca indiferente às condições de produção; provavelmente, mais que qualquer outra Arte, o cinema apresenta, ao longo da sua história, fragilidades de desenvolvimento. Durante os primeiros anos, os temas dos filmes que mais interessavam eram, essencialmente, os de carácter documental, os registos dentro de estúdio decorriam com menos intensidade. Numa época que vivia de grandes acontecimentos, individualidades e instituições de mérito nacional, não é de estranhar que alguns

dos títulos de João Freire Correia sejam: *Batalha das flores* [ou *Batalha de flores no Campo Grande*] (1907) [filme que mostra D. Carlos e família real, tendo sido comercializado para Espanha, Brasil e Inglaterra], *O terramoto de Benavente* (1909), *Bombeiros portugueses* (1909), *A grande corrida de automóveis no D. Amélia* (1910) – filme que recorre bastante ao *jump cut* (a um plano sucede-se outro com menos de 30° de diferença do plano anterior), *A cavalaria portuguesa* (1910). Estes dois últimos títulos são apelidados por M. Félix Ribeiro como “dois sensacionais documentários” (Ribeiro, 1983: 30). Em *A cavalaria portuguesa* “os arriscados e ousados exercícios registados no filme eram autênticos” e *O terramoto de Benavente*, rodado para a Portugal Film e estreado no Chiado Terrace e no Salão Fantástico no dia 28 de abril de 1909, constitui-se como “uma autêntica reportagem cinematográfica do sismo que em abril de 1909 emocionou e interessou Portugal inteiro, exibido quarenta e oito horas depois de filmado” (ibidem), deste filme foram vendidas 22 cópias para o estrangeiro (Cf. Matos-Cruz, 1998: 70). Antes de ter fundado a Portugália Filme são da autoria de João Freire Correia *Batalha de flores no Campo Grande* (1907) – estreado a 19 de maio de 1907, no Salão Ideal – e *Bombeiros municipais de Lisboa* (1907), filmes que visionámos. O “documentário ‘Bombeiros municipais’ marcou pela perfeição.” (*Imagem*, nº 3, agosto de 1928: 12).

“Os problemas no país avolumam-se, mas nem Freire Correia nem Costa Veiga se interessam por eles, mantendo-se numa posição formal, oficiosa, prudente. O filme de enredo era o sonho do cineasta e, gorada a tentativa de farsas cinematográficas com Joaquim Pratas, veio Freire Correia a encetar a produção de um projecto ambicioso, a vida do célebre criminoso Diogo Alves, cujas proezas de 70 anos atrás estavam largamente divulgadas em brochuras populares da série ‘Os criminosos célebres.’” (Pina, 1977: 14).

Se o cinema português não estava ainda preparado para enfrentar/representar problemas sociais, económicos e, à época, essencialmente políticos, já que a implantação da República estava iminente (aconteceu em 1910), isso talvez se deva menos ao interesse dos intervenientes na actividade cinematográ-

fica e mais às condições para desempenhar essa missão, a que podemos juntar a vontade de criação de ficção ou a vontade de entusiasmar o espectador com histórias invulgares. É pois o “filme de enredo”, com o qual se tinha iniciado no cinema, que volta a interessar a João Freire Correia (Cf. Ribeiro, 1983: 31). A sua Portugália Filme produz *Os crimes de Diogo Alves* (1909), um filme baseado em factos reais, protagonizado por Carlos Leal, realizado por Lino Ferreira e por João Freire Correia (que o rodou); com actores que também tinham participado em *O rapto de uma actriz*. Os interiores foram rodados num estúdio sito na rua do Benfornoso e os exteriores no Beco da Barbaleda, no Poço de Boratém e no Aqueduto das Águas Livres; Lino Ferreira, que interpreta um dos membros da quadrilha, encarregou-se da escolha dos actores (Cf. Textos Cinema Português, Cinemateca Portuguesa, pasta 10: 2). Mas, antes desse filme sobre Diogo Alves, João Freire Correia, à semelhança de Júlio Martins Costa, tentou a comédia, tendo convidado Joaquim Pratas para interpretar três filmes a realizar por Barbosa Júnior (autor de revistas teatrais). No entanto, os filmes terão ficado aquém das expectativas e nunca chegaram a ser exibidos (Cf. Ribeiro, 1983: 32).

Os crimes de Diogo Alves foi realizado com base nos folhetos de cordel da série “Criminosos célebres” que relatavam as façanhas do criminoso. Diogo Alves, preso em 1839 e enforcado em 1841, encabeçava uma quadrilha de homens que cometeu crimes violentos de roubo e assassinato e tinha como particularidade atirar as suas vítimas do Aqueduto das Águas Livres de Lisboa. O filme foi interrompido por dificuldades várias, entre as quais constam “divergências muito íntimas entre artistas” (Barbosa Júnior in *Cinéfilo*, nº 197, 28 de maio de 1932: 35), e a partida, numa digressão teatral para o Brasil, dos principais elementos do elenco: Carlos Leal, Luz Veloso e Nascimento Fernandes. O filme de reconstituição da vida criminosa de Diogo Alves viria a ser concretizado em 1911, mas “desta vez com artistas tão modestos como a remuneração” (Ibidem). O filme protagonizado por Alfredo de Sousa foi produzido pela Portugália Filme, realizado por João Tavares (que participou como actor na primeira versão do filme e foi assistente de Barbosa Júnior, autor de comédias para teatro) e teve

estreia a 26 de abril de 1911 no Salão da Trindade, em Lisboa. Depois do sucesso do filme, João Freire Correia lançou-se na exploração do cinema síncrono, com o processo Cronophone da Gaumont, e na adaptação de um romance de Camilo Castelo Branco, *Carlota Ângela*.

Já as exhibições do filme *Os crimes de Diogo Alves*, de 1911, que esgotaram noite após noite, foram interrompidas porque “a certa altura, a polícia proibiu a exibição por ‘ela induzir ao crime’...” (Ibidem). Apesar do sucesso obtido com *Os crimes de Diogo Alves*, João Freire Correia e João Tavares não conseguiram levar a cabo o projecto seguinte, a adaptação de *Carlota Ângela* de Camilo Castelo Branco, que tinham decidido rodá-lo em novo e bem equipado estúdio, mas não suportaram as despesas e a Portugália Filme faliu em 1912.

Os crimes de Diogo Alves, de 1911, apresenta cenas de interiores e de exteriores, em especial no Aqueduto das Águas Livres, e muitas das principais cenas (*quadros*, como se dizia na altura) foram filmadas mais que uma vez. *Os crimes de Diogo Alves*, filme inacabado de 1909, apresenta também cenas de interiores e exteriores – e aqui cada cena é um único plano, apenas diferem na duração. E a duração do plano depende apenas da duração da acção a mostrar. No total, o filme tem 5 cenas, 2 exteriores e 3 interiores: um assalto a duas mulheres no Aqueduto, que são atiradas ao rio; um assalto a um quarto em que o ladrão depois de asfixiar um homem que estava a dormir rouba um saco que tira de um baú; vários homens entram sorrateiramente dentro de uma casa (esta cena é composta por vários *takes* da mesma acção: os homens a entrarem na casa); vários ladrões irrompem numa sala de jantar e matam 4 pessoas que estão sentadas numa mesa a comer e, por fim, a última cena é o interior de um tribunal onde decorre o julgamento dos ladrões. Este é um filme que revela uma preparação cuidada antes e durante as filmagens. Apresentamos dois exemplos: a primeira cena do filme, o assalto e assassinato de duas mulheres no Aqueduto e os vários *takes* da cena em que os ladrões entram dentro de uma casa. Na primeira cena do filme começamos por ver apenas um corredor ao ar livre do Aqueduto, ou seja, ao espectador é apresentado o local onde irá decorrer a acção, logo a seguir entram em campo 2 homens que se apercebem que alguém se aproxi-

ma. Os homens escondem-se numa entrada de acesso ao corredor, e começam a surgir ao fundo de um plano com profundidade de campo duas mulheres. Quando, depois de assaltadas, as mulheres são atiradas do Aqueduto há um corte para um plano de igual enquadramento; assim sendo, o espectador fica com a sensação que elas foram mesmo atiradas ao rio. Quanto à cena composta por vários *takes*, parece-nos razoável supor que esses *takes* foram feitos com o intuito de escolher o melhor. Se na cena anteriormente referida o cuidado foi colocado no exacto enquadramento do plano para que parecesse que as mulheres foram atiradas ao rio, aqui, a repetição da acção (*takes*) centra-se mais na direcção dos actores, nos movimentos suspeitos dos ladrões ao entrarem dentro de uma casa. No geral, este é um filme que afecta o espectador não apenas por mostrar os crimes mas, também, por mostrar a preparação dos mesmos.

Conclusões

O período dos inícios do cinema português coincide com o final da monarquia. Ao reinado de D. Carlos I (1893-1908), segue-se o reinado do seu filho mais novo D. Manuel II (1908-1910). Esta é uma época de grande instabilidade política. A monarquia estava cada vez mais enfraquecida. O ultimato britânico de 1890 que exigia a retirada da presença portuguesa entre Moçambique e Angola – a que Portugal acedeu – gerou grande descontentamento e foi aproveitado por todos os que proclamavam ideais republicanos para denunciar a falência do regime monárquico. A revolução era necessária e a primeira tentativa da sua implantação foi a revolta de 31 de janeiro de 1891, no Porto. Nessa época de instabilidade, mas também de grandes inovações tecnológicas é difícil chamar a nós a legitimidade de conclusões a respeito dos primeiros realizadores portugueses já que as suas obras estão longe de estarem acessíveis (a maior parte porque pura e simplesmente já não existe fisicamente). Isso acontece com Aurélio da Paz dos Reis e João Freire Correia, os nomes de maior destaque dessa época no que diz respeito à realização. Assim sendo, apenas podemos avançar com considerações de carácter geral. Em primeiro lugar, que a actividade de realização é extremamente vulnerável e é afectada por circunstâncias diversas.

Em segundo lugar, que o cinema é entendido como um meio para um fim e não como um fim em si. Ou seja, encontramos uma grande sobriedade na utilização do equipamento técnico que não serviu para experimentar, mas para registar, cumprindo uma função, ou missão, se quisermos ser mais específicos: a de registar momentos e acções de relevo cultural, social e político.

No período aqui estudado – entre 1896 e 1909 – entendemos que está presente uma questão essencial já apontada por Tiago Baptista: “O cinema feito em Portugal esteve, desde o primeiro momento, sujeito a um escrutínio público muito maior do que qualquer outra arte” (Baptista, 2008: 9). E, mais adiante, afirma:

“Onze décadas de invenção permanente sobre o que o ‘nosso’ cinema devia ou não ser, sobre os temas que ele devia ou não abordar e sobre o modo como o deveria ou não fazer, dizem-nos muito mais sobre as expectativas depositadas no *cinema português* do que sobre o *cinema feito em Portugal* propriamente dito. A distinção entre uma coisa e outra não é um mero jogo de palavras. Serve para separar algo que sempre existiu – os filmes portugueses – de algo que, em rigor, nunca passou de uma ideia – a ‘nossa’ cinematografia nacional, o ‘cinema português’. (...) A ideia que o cinema feito em Portugal tinha de ser ‘português’ foi, assim, o traço mais estrutural da sua história ao longo dos últimos cento e dez anos (...) o cinema tinha de ser o ‘espelho da nação’ ou não teria razão de existir.” (Ibidem).

Notamos que Tiago Baptista usa com alguma insistência o verbo *dever*, o que nos remete para o terreno da moralidade. O cinema feito em Portugal esteve, desde sempre, sujeito a uma obrigação mais moral que estética. Entendemos que esse peso moral vem dos espectadores, que começaram por ver *motivos* estrangeiros e terão ansiado pelos *motivos* portugueses. E, também, por todos os intervenientes na actividade cinematográfica. Aurélio da Paz dos Reis é considerado o pioneiro do cinema português precisamente por ter rodado e exibido filmes cujos acontecimentos tiveram lugar em território nacional. Filmes com *motivos* portugueses tinham já sido filmados e exibidos por Henry Short, mas, para se dar início ao cinema português, esses motivos tiveram de esperar por um português que os rodasse e exibisse, no caso Aurélio da Paz dos Reis, o pri-

meiro realizador português. A sua motivação em registar os costumes do país não é propriamente uma novidade, é uma consequência e continuidade da sua actividade de fotógrafo. Aurélio da Paz dos Reis, com a sua “vontade de filmar o país para o mostrar no estrangeiro” (Ibidem: 21), inaugura uma via no cinema português. Mas essa via encontra-se envolta em razões económicas – era necessário rentabilizar o investimento feito com a compra do material de filmagem.

O período do cinema aqui estudado possui já, segundo Tiago Baptista, uma ideia de uma cinematografia nacional relativamente estabilizada:

“a ‘questão nacional’ atravessou os filmes portugueses sem grande contestação, assumindo formas tão numerosas quanto variadas (dos pequenos filmes de Paz dos Reis às adaptações literárias do cinema mudo e das comédias populares dos anos 30 às superproduções de filmes históricos dos anos quarenta, passando pelos melodramas dos anos cinquenta) (...)” (Ibidem: 11).

No que diz respeito à “história do cinema português enquanto cinematografia nacional” Baptista a divide em dois grandes períodos, um que vai dos inícios até aos anos 50 e outro que começa nos anos do chamado “cinema novo”, anos 60, até aos anos em que surge a expressão “escola portuguesa”, anos 80, quando filmes portugueses se destacam com uma carreira internacional. Ainda segundo Tiago Baptista, o primeiro período do cinema “foi denunciado como estando desfasado não só dos principais desenvolvimentos estéticos do cinema mundial, mas também da própria realidade social do país” (Ibidem). Encontrámos eco dessa questão nos inícios do cinema português, pelo menos no que diz respeito ao segundo defasamento, em outros autores (Pina, 1977). Ainda que os primeiríssimos filmes portugueses estejam, no geral, em consonância com o que se fazia noutros países, em Portugal, podemos, de facto, referir algum defasamento estético em relação ao cinema mundial já que não encontramos referência a manifestações de carácter experimental; há, sim, algumas experiências ao nível sonoro. Em Portugal, parece-nos que ao cinema foi imediatamente atribuído um sentido, seja o da preservação do património cultural, seja, em outros momentos, o entretenimento do espectador. Nos inícios do cinema

português a selecção dos acontecimentos a filmar era marcada por uma espécie de interesse jornalístico. Dignos de registo são, por exemplo, as actividades da realza, acontecimentos únicos (como um terramoto, ou a inauguração de uma estação de caminho-de-ferro); acontecimentos que pela sua constante repetição fazem parte das manifestações culturais de um país (feiras, danças, acontecimentos religiosos, etc.), acontecimentos políticos e sociais, paradas militares e, também, momentos de lazer ou simples vistas de cidades. Também filmes semelhantes aos estrangeiros eram uma constante, como é o caso da dança serpentina, que em diversos países era dançada por actrizes nacionais. E os filmes de enredo que começam a preencher as telas exploram, essencialmente, o movimento das personagens, como sejam as perseguições. Lembremos que (ainda que não seja consensual) o primeiro filme de ficção português é *O rapto de uma actriz*, de Lino Ferreira.

Para concluirmos, colocamos uma questão de carácter geral que nos parece ressaltar do período aqui estudado: a extrema fragilidade da actividade cinematográfica. E não nos referimos apenas a todo o tipo de condicionalismos: económicos, sociais, políticos, tecnológicos, culturais ou mesmo diferentes concepções do caminho que o cinema deve seguir, a tudo isso há que acrescentar a necessária preservação das imagens em movimento, uma preocupação que, por razões compreensíveis, não existia nos intervenientes dos primórdios do cinema.

1910-1919

UMA CINEMATOGRAFIA “SEM OLHAR” GANHA O PRIMEIRO REALIZADOR, LEITÃO DE BARROS

MARIA DO CARMO PIÇARRA*

São menos de meia centena os filmes – escassos, alguns incompletos – realizados em Portugal entre 1910-1919 que não estão “perdidos”. Entre eles – e porque é tardio o início da produção ficcional – figura a primeira longa-metragem portuguesa de ficção, finalmente terminada e estreada em 1911: *Os crimes de Diogo Alves*.

“Antes ainda, o êxito do ‘animatógrafo falado’, iniciativa de Júlio Costa – filho de um comerciante de tecidos e considerado pelo historiador de cinema Manuel Félix Ribeiro ‘o primeiro industrial do cinema português’ – dinamizada por este no Salão Ideal, em Lisboa, ditou que decidisse não só apostar na distribuição de filmes mas, mais importante, investisse também na realização de filmes portugueses⁴. No ano de 1910, a Empresa Cinematográfica Ideal, criada por Costa, estreava-se na realização de documentários antecipando, porém, a realização de ficção portuguesa, num anúncio publicado no jornal *Diário de Notícias* de 31 de março: A Empreza Cinema-

4 Júlio Costa Introduziu em Lisboa, no Salão Ideal, o espectáculo cinematográfico em que actores falavam atrás do ecrã e eram produzidos efeitos sonoros nos bastidores. Eram seis, as sessões diárias, entre as seis da tarde e a meia-noite, com pelo menos 20 minutos de sincronismo. Júlio Costa recorria sobretudo aos Bombeiros Voluntários da Ajuda para darem voz aos actores dos filmes mudos usando uma espécie de guião como o do contra-regra do teatro. As falas eram previamente decoradas pelo intérprete respectivo. Curiosamente, António Silva, que veio a ser um dos mais famosos comediantes portugueses, foi comandante da corporação de bombeiros referida.

*Nota dos organizadores: Por decisão pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

tographica Ideal faz saber que tendo-lhe sido oferecidas as fitas desempenhadas pelos distintos artistas Eduardo Brazão, Ferreira da Silva, Valle, um acto do “Kean”, um acto do “Avarento” e a série cômica “Os Chapéus” não as adquiriu porque, embora desempenhadas por artistas que muito aprecia e admira, não eram feitas em Portugal, nem de assumpto português, a que a mesma empresa unicamente se dedica, nem mesmo achou aquelas fitas nas condições de as apresentar ao público da nossa capital.

“Em breve Eduardo Brazão, Aurélio Lúcio, Carlos Santos e outros ilustres artistas portugueses figurarão em fitas completas, de mão portuguesa e de assumpto genuinamente nacionaes, muito da sympathia do nosso público. Todo o trabalho dessas fitas – argumentos, scenographias, mise-en-scène, guarda-roupa e trabalho cinematographico, tudo, absolutamente tudo, é feito por portugueses em Portugal” (Ribeiro, 1983: 45).

Um mês depois, a 1 de maio, o Salão Ideal estreava com sucesso o primeiro filme português de reconstituição histórica, uma curta-metragem de ficção intitulada *Rainha depois de morta*. A primeira longa-metragem de ficção, *Os crimes de Diogo Alves*, foi, porém, produzida pela rival, a Portugália Film, e estreou pouco menos de um ano depois, a 26 de abril de 1911.

A falência de ambas as empresas e a conturbação política e social da época tiveram implicações quanto à escassez e à matriz documental dominante da cinematografia portuguesa durante a década. Entre 1912 e 1917 há uma crise efectiva na produção. É certo que os filmes documentais desse período têm inegável valor histórico mas neles não se vislumbra cinema, no sentido que lhe é dado por André Brazin (segundo o qual o cinema substitui o nosso olhar por um mundo de acordo com os nossos desejos). São sobretudo filmes de fotógrafo e que, segundo Félix Ribeiro, deverão ter sido manivelados por Manuel Maria da Costa Veiga, João Freire Correia, Manuel Cardoso Pereira ou Júlio Worm (Ibidem: 65)⁵.

Só no início de 1918, a criação da Lusitânia Film, com uma história fugaz e atribulada, em Lisboa, voltou a agitar o marasmo na realização cinematográfica. No entanto, o seu aparecimento só foi melhor sucedido que o das duas no-

5 Júlio Worm era fotógrafo e importador de produtos fotográficos próximo da família real portuguesa. Sobre os outros nomes referidos serão fornecidos elementos ao longo do texto e em notas.

vas Portugália Film, surgidas também em 1918, porque foi determinante para o “nascimento” do primeiro realizador português: José Leitão de Barros. Foi então também que a portuense Invicta Film logrou passar dos projectos para a acção e iniciou a definição dos cânones dos filmes “tipicamente portugueses”.

As primeiras ficções: entre o filme de arte e o cinema popular

Nesta década, em Portugal, era sobretudo nos teatros, parques de diversão e feiras que se podiam ver filmes, os quais integravam programas de variedades e não eram atracção por si. Como tal, além da duração curta, repetiam frequentemente os temas que os irmãos Lumière popularizaram com o cinematógrafo.

Essa situação deveu-se à escassez de salas de cinema, decorrente das condições económicas e do atraso na electrificação. A inauguração de salas em Lisboa esteve estreitamente ligada à electrificação do centro da capital do país, no período entre 1904 e 1914. O ritmo, lento, da mesma ditou que só no ano do início da Grande Guerra estivesse electrificada toda a cidade. Se no Porto, a segunda maior cidade portuguesa, o processo foi quase simultâneo – entre 1906 e 1914 –, nas outras cidades do país a electrificação avançou só a partir de 1912, progredindo nos cinco anos seguintes. No fim da década de 10, início dos anos 20, os arredores dos grandes centros urbanos ficaram finalmente electrificados.

João Bénard da Costa⁶ sustentou ser de crer que nos primeiros anos da Primeira República⁷ o cinema fosse uma actividade bastante rentável. Bénard ava-

6 A Cinemateca, que até ao 25 de abril de 1974 se chamou Nacional e depois passou a ser designada Portuguesa, teve, desde a sua criação em 1958, três directores. Cronologicamente foram Manuel Félix Ribeiro, Luís de Pina e João Bénard da Costa, que morreu, em funções, em 2009. Escreveram obras fundamentais para o estudo do cinema português. De Félix Ribeiro destaque para *Filmes, figuras e factos da história do cinema português (1896-1949)*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983. De Pina, *Panorama do cinema português*, Lisboa, Terra Livre, 1978; *Documentarismo português*, Lisboa, Instituto Português de Cinema, 1977; *Aventura do cinema português*, ed. Vega, Lisboa, Portugal, 1977; *História do cinema português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986. De Bénard da Costa, *Histórias do Cinema Português*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1991, e *O cinema português nunca existiu*, Lisboa, CTT Correios, 1996.

7 Foi o sistema político que se seguiu, entre 1910 e 1926, ao Governo Provisório de Teó-

liou isso em função da intensa rivalidade entre as duas grandes produtoras portuguesas existentes então: a Portugália Film, de João Freire Correia (produtora de *Os crimes de Diogo Alves*, que encerrou actividade em 1912), e a Empresa Cinematográfica Ideal, de Júlio Costa (um incêndio no estúdio, laboratório e depósito de filmes, em agosto de 1911, inviabilizou a continuidade da empresa).

Após a Portugália Film ter construído um estúdio envidraçado, na Rua do Bom Sucesso, em Lisboa, também Júlio Costa construiu outro nos mesmos moldes, na Cerca do Coleginho, perto da Rua da Madalena.

Em anúncio publicado no *Diário de Notícias* em 30 de março de 1910 prometia que nele produziria filmes de fundo sobre temas tipicamente portugueses e que tudo – dos cenários aos *décors* passando pela realização, guarda-roupa e trabalhos cinematográficos – seria feito por portugueses.

É assim que é produzido o primeiro filme português de ficção histórico – desaparecido –, intitulado *Rainha depois de morta* e baseado no amor trágico entre Inês de Castro e o futuro rei D. Pedro I. Costa convenceu Rafael Ferreira, jornalista e professor do Conservatório, a fazer a planificação da obra e Carlos Santos (1871-1949), actor de cultura invulgar, a realizar e protagonizar. Enteadado de um dos actores mais prestigiados do teatro declamado, Eduardo Brazão (1851-1925), Santos conseguiu que este interpretasse o Rei Afonso IV. Por imposição de Brazão, a mãe de Santos, Amélia Vieira, interpretou Inês de Castro. Assinale-se que esse filme fixa a estreia no cinema de António Silva, que veio a ser um dos mais populares actores portugueses e vedeta das comédias cinematográficas das décadas de quarenta e cinquenta do século XX. A estreia, a 1 de maio de 1910, no Salão Central, foi um êxito recebido com elogios pela imprensa especializada, que referiu tratar-se de uma imitação do filme de arte francês ou italiano.

O sonho de Júlio Costa, traduzido na compra e exibição das produções europeias de renome, de vários documentários de actualidades, além da pro-

filo Braga. Caracterizou-se por enorme instabilidade, devido a divergências entre os republicanos que fizeram a Revolução de 5 de outubro de 1910: em dezesseis anos houve 45 governos e oito presidentes da República.

dução de dois filmes de fundo, foi destruído por um incêndio no verão de 1911. Especulou-se que o incêndio poderia não ter sido um acidente, atribuindo-se responsabilidade a Carlos Stella⁸. Stella estaria zangado por Costa ter conseguido o exclusivo da distribuição de obras da Éclair, da Vitagraph e da Ambrósio. Certo é que, arruinada a Empresa Ideal, foi sobre o seu antigo cinema, o Ideal, que, em 1912, Stella, o sócio alemão Gottschalk e o português de origem irlandesa O'Donnell, fundaram a Companhia Cinematográfica de Portugal.

A primeira obra portuguesa preservada do período compreendido entre 1910 e 1919 é um filme de fotógrafo: *A grande corrida de automóveis no D. Amélia*. Com cinco minutos, foi realizado por João Freire Correia como uma sucessão de meia dúzia de planos fixos e longos, a uma distância considerável da pista onde decorre a prova, e denota apenas a preocupação de variar a perspectiva a partir da qual se fixa a passagem dos carros.

Sobre o autor, Freire Correia, cumpre dizer que, após os pioneiros, Paz dos Reis e Costa Veiga, foi esse empresário – também fotógrafo – uma das figuras centrais do cinema português dado ter fundado, em 1909, o primeiro estúdio cinematográfico, a Portugália Film⁹. A sua incursão na actividade cinematográfica foi, no entanto, fruto do empreendedorismo do empresário do teatro, Luís Ruas, que, em 1907, decidiu acrescentar, como atracção à revista *Oh da guarda!*, um *sketch* cinematográfico intitulado *O rapto de uma actriz*, filmado por Freire Correia e com realização de Lino Ferreira¹⁰.

8 O austríaco Karl Stella foi, em 1908, o fundador da primeira distribuidora de filmes em Portugal, a Empresa Portuguesa Cinematográfica, Lda., a qual, durante dois anos, teve o exclusivo da distribuição das grandes produtoras europeias da época.

9 Félix Ribeiro afirmou que Freire Correia foi um dos maiores fotógrafos do seu tempo, por cuja galeria, na Rua da Palma (em edifício já demolido), em Lisboa, passaram as grandes personalidades do mundo social e artístico. Tinha um aparelho de filmar comprado numa viagem a França, quando lá fora, em 1904, com o sócio, D. Nuno Almada, comprar um aparelho de projecção para o Salão Ideal, no Loreto, do qual foram os primeiros empresários.

10 Lino Ferreira, actor e amante de teatro, assistira em Paris a esse aproveitamento da invenção dos Lumière e contara a experiência ao famoso comediante Nascimento Fernandes. Este interpretava, no Teatro do Príncipe Real, o polícia Savalidade na revista *Oh*

O sucesso da experiência decidiu o fotógrafo a fundar uma companhia produtora de filmes¹¹, o que fez com o sócio Manuel Cardoso Pereira¹². Se a realização do primeiro filme de fundo não correu como desejado, a segunda tentativa para levar ao ecrã cinematográfico *Os crimes de Diogo Alves* foi um grande êxito. Tratou-se da recriação cinematográfica dos crimes com que Diogo Alves aterrorizou Lisboa entre 1836 e 1839. O aqueduto das Águas Livres era então usado para a travessia do vale, profundo, da Ribeira de Alcântara. Alves escondia-se nas galerias, onde esperava as vítimas que roubava e depois empurrava do Arco Grande. Durante seis meses sucederam-se as mortes e apenas quando um criado da Infanta Isabel Maria conseguiu escapar confirmou tratar-se de assassinios e não de suicídios. Porém, só após o assassinio brutal da família Andrade, no seu palacete na Rua dos Flores, é que Diogo Alves foi preso, julgado e condenado à morte¹³.

A João Tavares (1881-1973), que desempenhava um pequeno papel na primeira versão, incompleta, foi entregue a realização da história. Este tomou precauções decisivas para a execução e exploração comercial do filme. Desta vez, a interpretação foi entregue a actores de segunda linha e amadores, para prevenir os problemas que tinham interrompido a filmagem anterior. As filmagens decorreram no estúdio na Rua do Bom Sucesso, que, às más condições do anterior, na Rua do Benfornoso, atribuiu também Freire Correia o malogro da primeira versão. Freire Correia encarregou-se da manivelação da Pathé, para

da guarda!, na qual Fernandes e Ferreira terão proposto a Ruas a inclusão de um *sketch* cinematográfico.

11 A decisão de fundar a Portugália Film levou-o de novo a França onde, com o sócio, visitou os estúdios Pathé e Gaumont, além das fábricas Lumière, onde comprou o equipamento para a nova actividade.

12 Fotógrafo, associado a Freire Correia, fundou a primeira das três Portugália Film. Posteriormente, entre 1912 e 1917, foi operador da Invicta Film, fazendo os intertítulos portugueses dos filmes estrangeiros estreados em Portugal, que a produtora fazia, além de filmar as actualidades.

13 Numa das últimas execuções à morte ocorridas em Portugal, foi enforcado, no Cais do Tojo, em 9 de fevereiro de 1841.

o que contou com o auxílio pontual de Cardoso Pereira, tendo sido filmados exteriores, nomeadamente no aqueduto, que dessa vez foram fixados de uma perspectiva inversa à da obra inacabada.

Após três meses de trabalho em pleno verão, sob um calor abrasador potenciado pelas características do estúdio envidraçado, a produção, que custou 200 mil réis (menos de um euro) e tinha 23 minutos, estreou, no Salão Trindade, em Lisboa, a 26 de abril de 1911. A estreia, muito publicitada, inaugurou também a prática da venda de bilhetes, numa época em que existiam em Lisboa apenas mais cinco salas de cinema, além da referida¹⁴. Apesar do enorme sucesso – o Trindade fez oito sessões diárias, das 14h às 22h –, a empresa Nandim de Carvalho suspendeu o espectáculo, temendo afastar a clientela burguesa. A 19 de maio, o filme voltou à exibição em O Paraíso de Lisboa, recinto feirante da Rua da Palma, que ofereceu ao público um factor de interesse adicional: os diálogos eram falados, ao vivo, por pessoas escondidas atrás da tela. No entanto, a polícia acabou por proibir a exibição, a pretexto da má influência exercida sobre marginais. A obra voltaria a ser projectada, e a dar lucro, no Chantecler dos Restauradores. *Os crimes de Diogo Alves* esteve três anos em exibição em Lisboa – há notícias da exibição do filme até maio de 1914 – mas a versão original, que incluía a sequência filmada do enforcamento de Diogo Alves e quadri-lha, só voltou a ser vista em 2002, após a descoberta desta e restauro da película.

Com os 50 mil réis (menos de 25 centimos do euro) ganhos com a exibição do filme, Freire Correia pensou financiar um novo projecto, a adaptação cinematográfica de *Carlota Joaquina*, de Camilo Castelo Branco. Para a rodagem criou-se novo e mais bem equipado estúdio, na Vila Correia, mas a despesa foi tanta que, em 1912, a Portugália Film faliu. Freire Correia voltou à fotografia, Cardoso Pereira foi contratado pela portuense Invicta Film e Tavares desligou-se do cinema. *Os crimes de Diogo Alves* permaneceu como o primeiro e único grande êxito do cinema português até 1918 e à aposta na produção de ficção pela Invicta Film.

14 O Chiado-Terrace, o Olympia, o Salão Alcântara, o Salão Foz e o Cine Avenida.

Os filmes que sobreviveram

Após a implantação da república em Portugal, em 5 de outubro de 1910, o país vive um relativo desenvolvimento económico durante quatro anos mas não tarda a mergulhar em crises sucessivas que, politicamente, a partir de 1913, minam o regime republicano e conduzem a duas ditaduras militares.

As falências de Costa e Freire Correia terão sido provocadas pela concorrência da Companhia Cinematográfica de Portugal articulada com esse cenário político e económico? Provavelmente.

As ditaduras militares de Pimenta de Castro, em 1915, e de Sidónio Pais, em 1917-1918 – que, com um golpe de Estado, se apoderou da presidência da República e afastou os dirigentes dos partidos políticos –, terão provocado a estagnação da produção cinematográfica nacional num período crítico do desenvolvimento dessa linguagem em todo o mundo. O sidonismo, primeiro ensaio autoritário português no século XX, terminou de modo sangrento, com o assassinato de Sidónio Pais em 7 de dezembro de 1918¹⁵. Regressaram o parlamentarismo, as lutas entre partidos e a agitação social, além de uma tentativa de restauração da monarquia em 1919.

Com a ficção praticamente estagnada, não fora a actividade da Invicta Film, e o cinema feito em Portugal nesse período resumir-se-ia a actualidades políticas e desportivas, sobre exercícios militares, romarias e festas religiosas e *fait-divers* de natureza histórico-cultural.

Os anos de crise profunda da produção de cinema serão os de 1912-1917. É a época em que, paradoxalmente, em Lisboa, abrem onze novas salas de cinema – novidade viabilizada pela luz eléctrica – e a burguesia adere ao espectáculo. Três novas distribuidoras surgem entre 1914 e 1917: a Empresa Internacional de Cinematografia de Arthur Emauz, a J. Castello Lopes, Lda.¹⁶ e a Sociedade de

Raúl Lopes Freire. Em 1912 surgira a *Cine-revista*, a primeira de muitas revistas cinematográficas que lhe sucederam¹⁷.

Em Lisboa, a Companhia Cinematográfica de Portugal, de Carlos Stella, e no Porto, a Invicta Film, de Alfredo Nunes de Matos, garantiram grande parte do que de interessante se fez na área do documentário durante o período de crise na ficção.

Sem referência a realizador e produtor, perduram, porém, algumas obras em registo de actualidades com grande interesse histórico como o incompleto *Incursões monárquicas*. Esse filme mostra a povoação de Vinhais onde os seguidores de Paiva Couceiro entraram no dia 5 de outubro de 1911, vindos da Galiza e numa primeira investida falhada para a restauração da monarquia. Os vencedores sorriem para a câmara, que fixa depois o edifício municipal cravado de balas, atestando a violência da luta. Acampamentos militares, condecorações aos resistentes, instrução militar de civis, o comboio de munições, os controlos nas estradas e a prisão de paivantes por marinheiros e carbonários, etc., são explicados por treze intertítulos. Destaque para a sequência *No interior da prisão, homens e mulheres paivantes*, em que o contra-luz em que são mostrados os prisioneiros é cinematograficamente surpreendente.

17 Desse período sobreviveram os filmes *Incursões monárquicas* (1911), *Concurso hípico de 1912*, *Festas de S. Torcato em Guimarães*, *Monoplano Poumet*, *Romaria do Senhor da Pedra* (1912), *A cidade do Porto*, *Concurso hípico de 1913*, *Concurso hípico no campo do Bessa*, *Guiomar Teixeira* (João Reis Gomes), *O naufrágio do Veronese*, *O submergível Espadarte* (1913), *O debut de um patinador*, *Partida do regimento de Infantaria 19 de Chaves para Lisboa e embarque para Angola*, *Vindimas da Casa Andresen* (1914), *Salon automobile no Palácio de Cristal* (1914/15), *Ano santo em Compostela* (Manuel Cardoso Pereira), *Chaves, incursões monárquicas*, *A escola Raul Dória*, *Garden party no Estoril* (1915, Ernesto de Albuquerque), *Cardo as Charlot no Politeama* (Ernesto de Albuquerque), *Chegada de Cardo as Charlot a Lisboa* (Ernesto de Albuquerque), *Uma conquista de Cardo as Charlot no Jardim Zoológico de Lisboa* (Ernesto de Albuquerque), *Instituto Moderno do Porto* (1916) e *Escalada à Torre dos Clérigos* (Raul de Caldevilla), *As minas de S. Pedro da Cova*, *Participação de Portugal na guerra - regresso do presidente da República de sua viagem ao "front" português*, *Portugal desportivo* (Ernesto de Albuquerque), *Pratas, o conquistador* (Emílio Pratas), *A visita do presidente da República portuguesa às linhas francesas* (1917).

15 Regime antiparlamentarista introduzido em Portugal por Sidónio Pais em dezembro de 1917.

16 Passou depois a ser designada como Filmes Castello Lopes e é assim que ainda hoje, e desde 1917, existe.

Registo da segunda incursão monárquica, a 6 de junho de 1912, em *Chaves, incursões monárquicas* – produção da Invicta Film estreada em 1915 – há uma atitude óbvia de pose dos republicanos vitoriosos para a câmara. Na última sequência, os soldados posam com as armas apontadas à objectiva mas, entre eles e esta, no meio do plano, a presença de crianças esvazia a cena do belicismo.

Concurso hípico de 1912 e *Concurso hípico no campo do Bessa* fixam o recinto onde no Porto decorrem os eventos em causa, bem como a sua assistência, assim como *Festas de S. Torcato em Guimarães* e *Romaria do Senhor da Pedra* documentam as mesmas em obras sem interesse filmico a assinalar. Vários filmes curtos da Invicta Film como *Monoplano Poumet* – que fixa a descolagem e voo do mesmo – e *O submergível Espadarte* – mostrando um tripulante a entrar e sair pela escotilha e o submarino a flutuar com a tripulação visível, em cima – terão tido na origem o interesse por essas novidades, enquanto *A cidade do Porto* mostra vários aspectos da cidade e da vivência dos portuenses.

Um dos documentários de grande êxito da Invicta foi *O naufrágio do Veronese*, filmado no Porto a 10 de fevereiro de 1913 e do qual cem cópias foram vendidas na Europa. Mostra imagens, filmadas da praia, do salvamento dos tripulantes do navio italiano que, devido à tempestade, foram retirados, um a um, através de um cabo esticado entre a costa e o navio. A tensão dramática assenta na fixação da fúria do mar e na fragilidade dos homens, presos à vida por um cabo, sem qualquer protecção contra a violência das ondas, que os deixam quase inanimados.

Estatuto muito diferente é o de outra obra contemporânea, *Guiomar Teixeira – a filha de Tristão das Damas*, por não ter sido concebida para exibição no cinema. Filmada para integrar a peça homónima sobre o cerco de Safim, em Marrocos, no século XV, estreou no Teatro Municipal do Funchal em 28 de junho de 1913. A peça, do madeirense João Reis Gomes, resultou da adaptação teatral do seu romance *A filha de Tristão das Damas* (1909) e nela era central a batalha entre mouros e cristãos, que pôs fim ao cerco. A representação realista em palco era muito complexa pelo que Reis Gomes recorreu ao cinema. Nas palavras do autor, tratou-se de:

“(...) ligar, directamente, a acção das “figuras projectadas” à das personagens sobre a cena, (e) dar ao espectador essa encarnizada luta de larga movimentação e grandes massas, com uma intensidade e um poder de ilusão nunca vistos no teatro, e que por isso nenhum outro processo cénico ou literário poderiam, nem mesmo de longe, produzir.” (Textos Cinema Português, Cinemateca Portuguesa, pasta 92: 331.334).

As imagens eram projectadas sobre um pano de fundo enquanto eram comentadas por actores que representavam dois militares portugueses que assistiam à batalha na fortaleza de Safim. O filme projectado sem esse comentário não é facilmente compreensível. Ilustra o desenlace da batalha em que portugueses vencem muçulmanos através de um plano único, filmado na ilha da Madeira, que mostra a debandada da cavalaria moura, perseguida pelos portugueses, a captura do último estandarte inimigo por Simão Gonçalves, por Yahya/D. Rodrigo e pelo “rualfa louro” Guiomar Teixeira, e a resistência de um chefe mouro que investe contra os portugueses, ferindo Guiomar antes de ser morto por D. Rodrigo. Mostra-se depois o regresso dos três cavaleiros à praça-forte e é ainda fixada a recolha de um morto no campo de batalha por dois maqueiros e um frade. Luís Miguel Oliveira, da Cinemateca Portuguesa, comenta como, após a batalha, uma figura feminina, toda vestida de negro, percorre o campo vazio, podendo ser vista como uma alegoria da morte. “O movimento interno do plano é espantoso, jogando, constantemente, com o espaço fora do campo; e isso também dá ao filme uma inusitada aura de ‘modernidade’” (Textos Cinema Português, Cinemateca Portuguesa, pasta 57: 1.). Apesar de tratar-se de uma produção muito específica, o historiador de cinema José de Matos-Cruz diz que este *sketch*, de cinco minutos, terá tido difusão autónoma, assegurada pela Companhia Cinematográfica de Portugal (Matos-Cruz, 1988).

Até 1917, destaque-se ainda a fixação da *Partida do regimento de Infantaria 19 de Chaves para Lisboa e embarque para Angola*¹⁸ e, numa produção da Nunes de Matos & C^a (Invicta Film), as *Vindimas da Casa Andresen*, que documenta a vindima e o transporte, por comboio e barco, da produção vinícola. Além de *Salon*

¹⁸ Em 1914 a Alemanha invadiu o território, então uma colónia portuguesa.

automobile no Palácio de Cristal, de produtor não identificado, refira-se, a filmagem por Manoel Cardoso Pereira, para a Invicta, de uma média metragem sobre um acontecimento religioso de relevo fora de Portugal: *O ano santo em Compostela*¹⁹. Entre as obras preservadas contam-se ainda *A escola de Raul Dória*, no Porto, documentada em 1915, e *O Instituto Moderno do Porto*, que, em 26 minutos, mostrava o local e as suas actividades, estreada pela Invicta Film em 1916.

Ensaaios de comédia antes das “comédias à portuguesa”

Casos singulares no cenário desse período, estagnado em termos de produção de ficção, são a obra *O debut de um patinador*, produção da Nunes de Matos & C^a (Invicta Film) em 1914, e, dois anos depois, a série de filmes cómicos tendo Cardo as Charlot como protagonista, com realização de Ernesto de Albuquerque. São tanto mais curiosos dado serem as primeiras tentativas de comédia realizadas em Portugal, embora por via da cópia dos grandes cómicos internacionais Charles Chaplin e Max Linder.

No primeiro caso trata-se de um *remake* da obra homónima protagonizada em 1907 por Max Linder, filmado no ringue de patinagem anexo ao cinema Jardim Passos Manuel, com o qual a Invicta tinha uma relação privilegiada, e onde aliás a obra estreou a 19 de dezembro de 1914. A versão que a Cinemateca Portuguesa possui está incompleta, faltando-lhe alguns intertítulos e provavelmente algumas sequências, mas mostra como um aspirante a patinador, entusiasmado com a mulher que acabou de lhe ser apresentada, compra um par de patins no mercado do Bolhão, no Porto, deslocando-se depois a um ringue onde o seu debut como patinador é desastroso e hilariante²⁰.

Em 1916 Ernesto de Albuquerque manivelou *Cardo as Charlot no Politeama*, a *Chegada de Cardo as Charlot a Lisboa* – de um minuto apenas – e *Uma conquista de Cardo as Charlot no Jardim Zoológico de Lisboa*, com 11 minutos. Cardo, um sócio de Charlot, era interpretado pelo actor argentino Hector

Quintanilla, que, segundo registos cinematográficos, esteve com a sua trupe em Portugal em 1916, afirmando ter criado a sua personagem doze anos antes de Chaplin ter imortalizado Charlot no cinema²¹. O primeiro título, de promoção ao Politeama, inclui um *gag* básico – o da queda do comediante – em duas variações. O segundo mostra a chegada de Cardo ao Zoo de Lisboa enquanto o terceiro fixa as peripécias do Charlot ao seduzir a acompanhante de outro homem, a lutar com este e a posterior fuga do casal à polícia.

Uma réplica de Charlot, desta feita portuguesa, foi feita, em 1917, por Emídio Ribeiro Pratas, argumentista, realizador e protagonista de *Pratas, o conquistador*, que classificou o seu filme, de cerca de 20 minutos, como “pantomina cinematizada”²². Surgia com Bernardino Machado na presidência da República, a Grande Guerra em curso e o país apreensivo com a sorte dos seus soldados e das colónias, nomeadamente com Angola, invadida pelos alemães (Pina, 1973).

Pratas – que criou para o efeito uma produtora de existência efémera, a Pratas Film – conseguiu uma boa réplica do vagabundo imortalizado por Chaplin, no aspecto físico deste e na criação de situações burlescas sem, no entanto, aprofundar a sua psicologia. Trata-se de um sedutor, petulante e de espírito vivo, a armar confusão e em fuga da polícia, mas o filme não deixa de assumir uma certa crítica social no devido contexto histórico mostrando uma mulher a vasculhar o lixo, cargas policiais e o pudor fingido de certas senhoras. Manivelado por inteiro em cenários naturais em Lisboa estreou a 10 de julho de 1917 no Chiado Terrasse.

É ainda de assinalar a realização, por Ernesto de Albuquerque (1883-1940)²³, de um pequeno filme cómico, *As aventuras de Quim e Manecas*, em que

21 A personagem de Charlot foi criada por Charlie Chaplin em 1914.

22 Pratas era ajudante de projeccionista no Chiado Terrasse. Nascido em 1899, tornou-se fiscal da Câmara de Lisboa, tendo participado como actor em *Ponto e vírgula a pão e água* (1929), de Anibal Contreiras; *Retalhos da vida de um médico* (1962) e *A cruz de ferro* (1968) de Jorge Brum do Canto. Morreu no final dessa década.

23 Fotógrafo profissional, tornou-se produtor e realizador de cinema em 1908. Foi dos primeiros e mais produtivos documentaristas portugueses e é-lhe atribuído o primeiro filme de temática colonial produzido em Portugal, *A cultura do cacau*, realizado em S.

19 Restaurado em 2006 pela Cinemateca Portuguesa.

20 Agradeço ao Tiago Baptista as informações que me deu sobre essa obra.

figuras humanas recrearam os protagonistas de uma banda desenhada portuguesa, da autoria de Stuart de Carvalhais²⁴. O próprio Carvalhais fez de Manecas, mas o filme, que teve algum êxito quando foi mostrado, por volta de 1918, no Real Coliseu da Rua da Palma, é um dos filmes “perdidos”.

Essas incursões na comédia foram excepções no quadro da tendência dominante, que se manteve não ficcional. Na área do filme publicitário, destaque para a única obra do género preservada desse período: *Escalada à Torre dos Clérigos*.

Raul de Caldevilla (1877-1951), publicitário com experiência no cinema, criou, em 1916, a empresa de publicidade Caldevilla Film²⁵. A Fábrica de Moagem Invicta convidou Caldevilla para publicitar o lançamento de uma variedade nova de bolachas. Numa acção promocional, este contratou os acrobatas espanhóis José e Miguel Puertullanos, pai e filho, para, a 16 de junho de 1917, escalar os 75 metros da Torre dos Clérigos. A ascensão e descida, além do lançamento de folhetos sobre a enorme multidão que, no chão, se arrepiava com a façanha, foi fixada por Cardoso Pereira, numa produção da Invicta²⁶. O filme estreou no Jardim Passos Manuel, no Porto, em 28 de julho, e no Chiado Terrasse, em Lisboa, a 24 de outubro desse ano.

Ainda no capítulo das actualidades, existe uma reportagem desportiva preservada, realizada por Ernesto de Albuquerque, *Portugal Desportivo*. Esta abre com um intertítulo informativo: “No dia 18 de março de 1917 realizou-se

no campo dos ‘Desportos da Amadora’ uma imponente festa desportiva, tendo dois dos nossos mais valorosos aviadores feito sobre o campo vários vôos e tendo sido lançados por várias creanças cerca de 1200 balões”. O filme mostra os preparativos para o lançamento dos balões, além da chegada dos aeroplanos e uma corrida de atletas. Não se abstrai, porém, da guerra e reporta o peditório, feito por várias senhoras, para os feridos do conflito.

Em 1917, o governo estabeleceu, através do Decreto nº 3354, a censura prévia sobre todos os filmes de guerra²⁷. Norton de Matos, organizador da participação portuguesa na frente europeia, convidou Ernesto de Albuquerque para ir a França filmar o Corpo Expedicionário Português mas tal não chegou a suceder devido ao movimento revolucionário que então eclodiu. A Secção Cinematográfica do Exército garantiu as notícias da frente mas *Participação portuguesa na guerra – regresso do presidente da República ao “front” português* e *A visita do presidente da República portuguesa às linhas francesas* são os únicos títulos de actualidades de guerra que perduram²⁸. Se o primeiro ilustra precisamente o que o título propõe, fixando a chegada do chefe de Estado ao Rossio, o segundo mostra a chegada do presidente a Verdun, os cumprimentos a civis e militares, assim como a revista às tropas. Fixa depois Bernardino Machado a discursar, a resposta do presidente do município local, além de condecorações por Machado, que atravessa depois a cidade arrasada pelo fogo inimigo. Segue-se a visita às linhas em Champagne e a visita aos “territórios conquistados”.

E nasce um realizador: Leitão de Barros

A criação da Lusitânia Film em Lisboa – e o início da carreira como realizador de Leitão de Barros – e, no Porto, a aposta em “filmes tipicamente portugueses” pela Invicta Film são os grandes acontecimentos cinematográficos de 1918, ano que, em termos políticos, fica marcado pelo ensaio de governo totalitário com o sidonismo.

27 A medida generalizou-se a todos os géneros em fevereiro de 1925.

28 Este segundo título tem no final um logotipo com a identificação Section Cinematographique de l'Armée Française.

Tomé e Príncipe em 1909. Assinou alguns filmes de ficção de relevo, nomeadamente a série Cardo as Charlot, tendo emigrado para o Brasil em 1924.

24 Começou a ser publicada no jornal *O Século* em janeiro de 1915 passando, em 1916, a integrar um suplemento da *Ilustração Portuguesa*.

25 Caldevilla foi um publicitário portuense de origem castelhana e, antes de criar a Caldevilla Film (1916-1923), promoveu os filmes da Invicta Film. É considerado o criador do filme publicitário em Portugal.

26 Uma segunda subida à torre foi fixada algum tempo depois e estreada com o título *Um chá nas nuvens*, embora esteja perdida. *Uma escalada à Torre dos Clérigos* salvou-se quando, há mais de três décadas, duas bobinas do filme foram encontradas na arcação de um prédio do Porto que ia ser demolido. Também *Frei Bonifácio*, primeira obra do projecto de produção contínua de ficção da Invicta, foi achada no local. Entre outras obras então descobertas foram oferecidas à cinemateca pelo Cineclube do Porto.

Nesse período, o culto em torno de Sidónio Pais²⁹ foi alimentado por filmes sobre as suas aparições públicas. Dois dos três documentários de 1918 preservados são ilustrativos: *A proclamação do presidente da República 9-5-1918*, realizado por Leitão de Barros para a Lusitânia Film, e *Viagem ao norte do presidente Sidónio Pais*. O primeiro documentário, de cerca de 13 minutos, através de vários intertítulos informativos, descreve a proclamação de Pais como presidente “por mais de 500 mil votos” e as várias etapas da aclamação na capital do país. Há grande predominância do elemento militar junto ao presidente, contrastante com o que se verificava nas reportagens políticas anteriores, com uma presença forte e não ordenada dos civis. Na Praça dos Restauradores, a cavalaria, a que Pais pertenceu, assume protagonismo no desfile militar e o presidente saúda, de sabre em riste, antes de, na companhia do Estado Maior e das missões dos exércitos aliados, assistir ao desfile das tropas da guarnição de Lisboa. O modelo militarizado e ordenado de organização das cerimónias políticas portuguesas durante a República Nova sidonista será inspirador para o Estado Novo. O outro documentário existente, com cerca de 5 minutos, fixa a chegada de Sidónio ao Porto num dia chuvoso³⁰.

29 Militar e político, Pais (1872-1918) foi ministro após a implantação da República e, antes da Alemanha declarar guerra a Portugal, em 1916, embaixador em Berlim (1912-16). Desenvolveu simpatias germanófilas e quando regressou ao país engrossou as fileiras dos críticos à participação na guerra. Entre 5 e 8 de outubro de 1917, chefiou a insurreição da Junta Militar Revolucionária, que presidia. Após o triunfo, a Junta assume o poder sem proceder a consulta para a constituição de novo governo. Pais assume a presidência da República até às eleições, em abril de 1918, e entretanto altera a Constituição, tornando o regime marcadamente presidencialista e retirando poder ao Congresso da República. Entretanto, em abril de 1918 as forças do Corpo Expedicionário Português são chacinadas na Batalha de La Lys, sem que o governo garanta os necessários reforços ou a manutenção de um aprovisionamento regular das tropas. A contestação social no país aumentou ao ponto de se viver uma permanente situação de sublevação. A 14 de dezembro de 1918, o “Presidente-Rei” foi assassinado por um republicano e assim acabou a República Nova.

30 Não tem intertítulos informativos que detalhem a ocorrência. Produção da Secção Cinematográfica do Exército.

Os criadores da Lusitânia Film – muito empreendedores mas tão jovens (desconhecem-se as suas idades) que tinham apenas acabado o liceu – quiseram implantar uma empresa que operasse ao nível dos três sectores chave do cinema: a produção, a distribuição e a exibição. O núcleo da sociedade foi composto por Celestino Soares, com dotes de organizador, Luís Reis Santos e Júlio Fernandes Potes, que obteve o apoio financeiro das tias, latifundiárias alentejanas, para o empreendimento. Decidiram terminar o estúdio que a Portugal Film, entretanto falida, começara a construir na Rua de S. Bento mas, enquanto este não estava pronto, iniciaram a realização de documentários. *Manobras do Campo Entricheirado de Lisboa* (1918), de cerca de 5 minutos e cujas imagens são descritas com precisão pelo título, é outro filme da Lusitânia, entre os três documentários de 1918 preservados.

Foi com a realização de documentários (como o já referido *A proclamação...*) que Leitão de Barros (1896-1967) se iniciou no cinema. Leitão de Barros, que se veio a destacar pelo enorme sentido estético e por antecipar, embora sem os fundamentos teóricos, o movimento cinematográfico dedicado à antropologia visual³¹, era então, aos 22 anos, professor de desenho e jornalista. A sua primeira experiência cinematográfica foi assim descrita pelo próprio:

“As primeiras imagens que colhi foram na Rotunda, ao sol, em frente do presidente Sidónio Pais, que assinava, nesse momento, decretos em cima de uma mesa roubada numa barraca de comes e bebes: o meu primeiro actor foi um Chefe de Estado. E fez três vezes a mesma cena, para ficar bem.”

Tourada de gala no Campo Pequeno, O Dr. Sidónio Pais no sul do país, Parada militar e 5 de dezembro são, além dos títulos preservados já referidos, os filmes da Lusitânia estreados ao longo do ano³². Celestino Soares, sócio-fundador da empresa, também conseguiu que o empresário do Coliseu dos Recreios, António Santos, lhe disponibilizasse a sala, que foi transformada

31 *Maria do Mar*, de 1930, é a segunda etnoficção da história do cinema, seguindo-se a *Moana*, de Robert Flaherty.

32 Sabe-se que o primeiro terá estreado a 5 de maio de 1918 no Eden Teatro.

instalando-se um sistema de quatro ecrãs e outros tantos projectores estreado em 15 de janeiro de 1919.

A realização de filmes de ficção pela Lusitânia iniciara-se ainda antes da conclusão das obras no estúdio, através de obras filmadas em exteriores. Leitão de Barros é convidado para a sua realização, enquanto a chefia da equipa técnica é assegurada pelo pioneiro Manuel Maria da Costa Veiga.

Logo após a estreia, a 22 de abril de 1918, do documentário sobre Sidónio no sul de Portugal, inicia-se a produção de *Mal de Espanha*. Trata-se de uma comédia de costumes, filmada em grande parte na praia do Lagoal, em Caxias, nos arredores de Lisboa e era protagonizada por um casal da pequena burguesia, com a filha e respectivo namorado. Tratou-se de uma sátira aos dramas familiares provocados pelas espanholas que então davam nas vistas em espectáculos de variedades em locais como o Salão Foz e nos cabarets que, nessa década e na seguinte, existiram em grande quantidade em Lisboa. Curiosamente, alguns interiores dessa curta-metragem de ficção, de 11 minutos, foram filmados numa das salas do rés-do-chão do Palácio de Queluz.

Foi também nesse palácio que Leitão de Barros filmou *Malmequer* (1918), curta-metragem de 24 minutos, com maiores pretensões artísticas e em que se notam melhorias técnicas e na realização³³. Ao nível da fotografia, refira-se o recurso às tintagens para potenciar a beleza e sentido das sequências filmadas nos jardins do palácio, que sublinham a subordinação do argumento à pretendida espectacularidade dos efeitos visuais.

A acção decorria no século XVIII e era protagonizada por uma nobre alva e nostálgica de um amor da juventude e por um fidalgo sedutor e ainda garboso que, vagueando pelos jardins, fazia a evocação do amor passado, desfolhando o malmequer e questionando-o sobre os sentimentos da dama, outra seduzida. A interpretação do casal de amantes desencontrados foi entregue

³³ Em Portugal não há uma definição rígida de curta-metragem como a actualmente existente no Brasil. Internacionalmente, aceita-se que a curta-metragem tenha até meia hora de duração.

a Alda de Aguiar, jovem actriz da companhia do Teatro do Ginásio, e a Robles Monteiro, fundador da famosa companhia homónima³⁴.

Leitão de Barros deu sempre a entender que a sua carreira como realizador começou efectivamente com *Nazaré* (1929), *Maria do Mar e Lisboa*, *Crónica Anedótica* (1930). Esses dois títulos, estreados em 28 de setembro de 1918 no Coliseu dos Recreios, foram, porém, recuperados por Félix Ribeiro, em 1953, no sótão da casa de um amigo médico e a importância dada ao achado foi tão grande que foram logo preservados, procedendo-se à tintagem química da nova cópia de *Malmequer*, à data processo tão oneroso quanto experimental³⁵.

O homem dos olhos tortos (1918), baseado num argumento de Reinaldo Ferreira³⁶ (1897-1935), foi concebido como um filme com nove episódios, género então popularizado pelos produtores de cinema norte-americanos e sustentado pelo mistério e *suspense* dos argumentos. Apesar de terem sido impressionados cerca de mil metros de filme, os quais estão preservados, a obra não foi concluída. Nela, Leitão de Barros revela melhor do que nas obras precedentes o extraordinário sentido visual que caracterizou a sua obra fílmica e opta já pela

³⁴ A companhia Rey Colaço-Robles Monteiro foi fundada pelo actor e sua mulher, Amélia Rey Colaço, tendo sido a mais duradoura da Europa, com 53 anos de actividade.

³⁵ Em 2005 procedeu-se a novo restauro de *Malmequer*, a partir de uma cópia nitrato tintada/virada de 1918 (incompleta) e de um duplicado negativo de 1958.

³⁶ Foi um jornalista, dramaturgo, poeta e realizador de cinema que ficou conhecido como Repórter X. Tendo iniciado a carreira como jornalista com apenas 12 anos de idade, aos 17 anos arrepiou os leitores de *O Século* com a história de um crime, tão horrível quanto fantasioso, praticado na Rua Saraiva de Carvalho. A história foi sendo publicada sob a forma de cartas de um “desconhecido” que assinava Gil Goes e causou tal impressão no público que o jornal revelou o embuste. Assumido como ficção, o folhetim prosseguiu sendo depois publicado sob o título *O mistério da Rua Saraiva de Carvalho*. Um visionário, Ferreira prosseguiu a carreira de jornalista de ética duvidosa que inventou inúmeras histórias – desde uma entrevista a Mata Hari, em Lisboa, até uma reportagem sobre a “Rússia dos soviets”, onde nunca foi – tendo morrido muito novo, dado o vício em morfina. A extensa obra e espírito singular fazem dele uma das figuras mais fascinantes da cultura portuguesa da primeira metade do século XX.

filmagem da intriga em cenários naturais. A combinação da fantasia de Ferreira com o sentido estético de Barros – muito bem articulados na ambientação da história e quanto à criação dos elementos de mistério – faz questionar sobre o impacto que poderia ter tido no cinema português se tivesse sido concluído. É também inevitável a constatação do extraordinário progresso cinematográfico que este filme de 1918 denota em comparação com *Os crimes de Diogo Alves* de 1911, obra composta por sequências filmadas de quadros dramáticos de linguagem teatral...

Um funcionário da Lusitânia, de conluio com pessoas exteriores à empresa, manobrou para que as tias de Júlio Fernandes Potes suspendessem o apoio financeiro à empresa, cujos êxitos – nomeadamente através da obtenção da representação dos filmes da Pathé, da Triangle americana e da Cines italiana, além da exploração do Coliseu dos Recreios – eram motivo de inveja e cobiça (Ribeiro, 1983: 59). O crédito de Potes foi cortado e tal, quando foi conhecido, desencadeou exigências de pagamento pelos credores nacionais e estrangeiros. A Lusitânia Film foi atirada para a falência fraudulenta, tendo Celestino Soares e Reis Santos sido presos e depois absolvidos, após julgamento.

Invicta Film projecta “alma portuguesa”

Com o fim da Lusitânia Film, a produção de filmes em moldes estruturados abranda em Lisboa e aumenta no Porto.

Tinham entretanto surgido em Portugal várias revistas de cinema – a *Animatógrafo* e a *Porto Cinematográfico* e a segunda *Cine-revista*³⁷ – fundadas entre 1917 e 1919. Tiago Baptista, que as consultou na sua investigação sobre o cinema mudo português, diz “que os jornalistas cinematográficos foram os vulgarizadores do discurso político e cultural que, desde meados do século XIX, vinha fazendo da nacionalização da cultura a principal actividade de um homem de letras” (Baptista, 2003: 46). Quais as implicações na produção cinematográfica nacional? Ainda nessa década materializaram-se na produção da

37 Terá havido em 1912 a primeira *Cine-revista*, com três edições apenas.

Invicta Film, a partir de 1917, e, na década seguinte, na da Caldevilla Film – que inicia actividade em 1916 mas que só a partir de 1920 cria uma secção cinematográfica –, na da Fortuna Films (1922-25) e na da Pátria Film (1922-27).

Em maio de 1917, a lisboeta *Cine-revista* notou como a exibição de *A cidade de Tomar*, de Ernesto de Albuquerque, despertou no público o interesse pelos filmes nacionais. Baptista propõe que a Invicta Film surge, por isso, integrada num projecto de fazer a propaganda cinematográfica de Portugal.

Alfredo Nunes de Mattos fundou em 1910 a firma Nunes e Mattos & Ca. (Invicta Film), que adoptou a designação Invicta Film a 3 de julho de 1912, quando Mattos registou a patente da nova firma. Até 1918 manteve uma produção constante de actualidades (assegurando a correspondência com os jornais da Pathé e Gaumont) e de filmes promocionais de indústrias, além da colocação dos intertítulos em português nas obras estrangeiras distribuídas em Portugal. Em 1917, porém, o empresário decidiu transformar a sociedade numa outra por quotas de responsabilidade ilimitada e contratou Henrique Alegria (1880-1938) como director artístico³⁸. No início de 1918 partiu para Paris para contratar técnicos que viabilizassem o projecto de produção contínua de ficção, valendo-se da relação com a Pathé³⁹. A Invicta comprou ainda, a 14 de maio, a Quinta da Prelada, com 5 hectares de terreno e um belo palácio do século XVIII, desenhado por Nasoni, e, em 1920, aí entraram em funcionamento os estúdios da Invicta.

Da ida a França resultou, em março, o contrato com Georges Pallu (1869-1948), que, chegado a Portugal com atraso de dias (em 12 de abril), em 1 de junho já tinha impressionado o negativo do primeiro filme, *Frei Bonifácio*, o qual estreou no Porto, no Jardim Passos Manuel, a 6 de agosto⁴⁰.

38 Que em 1911 dotara o Porto do seu mais requintado cinema, o Olympia.

39 Terá contratado o decorador André Lecointe, o operador de câmara Albert Durot, o chefe de laboratório Georges Coutable e a montadora Valentine Coutable.

40 Pallu estreou-se tarde como realizador, na Film D'Art, por intermédio de um cunhado, membro da direcção. Ignora-se o que faria na Pathé quando foi contratado pela Invicta mas tinha então um currículo de perto de dez filmes. Aí, e até abril de 1924, realizou 14 filmes, em que figuram várias adaptações de romances portugueses oitocentistas.

A adaptação para cinema do inédito de Júlio Dantas terá sido fruto da opção de Alegria em apostar num valor seguro das letras nacionais e o próprio Dantas levou tão a sério o projecto que associou a publicação do conto, a 2 de outubro, no jornal *O Dia*, à estreia do filme, dois dias depois, no Olympia de Lisboa⁴¹.

Frei Bonifácio é a história de um almocreve que se despede da mulher, Ana Lourença, para ir trabalhar e encurta caminho para Lisboa pela Tapada de Mafra. Aí encontra três frades que partilham com ele a merenda e o vinho que o adormece. Os frades decidem divertir-se à sua custa levando-o para o mosteiro onde, além de o tonsurarem, lhe vestem um hábito de monge e o instalam numa cela. Ao acordar, Bonifácio estranha a sua condição mas a gula fá-lo continuar a partilhar a mesa dos frades. Estes divertem-se então entregando-lhe uma carta que o nomeia vigário do mosteiro. Embora lisongead, o almocreve lembra-se da mulher (cuja espera acompanhamos através da montagem paralela) e, confuso com a sua identidade, decide confirmar com ela quem é. Esta não o reconhece no hábito de frade e rejeita-o.

O filme, de 20 minutos, foi filmado por Thomas Mary Rosell, que, chegado em 1917 de Barcelona, substituiu Cardoso Pereira nas funções e se manteve à frente do laboratório da Invicta até outubro de 1919, quando se mudou para a Caldevilla Film. Quanto à realização da obra, nota-se, pelo uso de uma sucessão de quadros, a formação de Pallu na produtora Film d'Art mas há o ensaio de processos inéditos no cinema português, nomeadamente o recurso à montagem paralela e a utilização frequente de grandes planos, o uso expressionista da projecção de sombras, além da revelação da sensibilidade onírica do realizador.

Foi, porém, *A rosa do adro* a primeira longa-metragem de ficção das 14 realizadas por Pallu em Portugal e cumpriu o projecto enunciado pela divisa publicitária da Invicta: "Romance Português – Filme Português – Cenas Por-

tuguesas – Artistas Portugueses". Comentando a publicidade ao filme, por Caldevilla, Rui Ramos avança que este justificou a adaptação cinematográfica do romance pelo carácter⁴²:

"(...) acentuadamente regional que faz viver no ecran as feições mais características do povo do Norte, na ingenuidade e pureza das suas crenças, na simplicidade dos seus hábitos, na franqueza aliciante do seu carácter, na exteriorização quente e apaixonada das suas alegrias, das suas tristezas, dos seus amores e também dos seus ódios". (Baptista, 2003: 107).

Finalmente Caldevilla propõe que através dele o estrangeiro poderá observar as feições mais características da alma portuguesa. Sustentando que os jornalistas cinematográficos terão sido os *vulgarizadores* de um nacionalismo cultural, Ramos diz:

"A imprensa recebeu a 'indústria do cinema', não tanto como forma de conquistar ou formar um mercado interno de espectadores, mas como instrumento da 'propaganda' do país. A propaganda tinha sido um conceito posto em moda pela guerra, e o cinema destacara-se logo como um dos seus principais veículos." (Ibidem: 104).

O enredo do filme baseia-se no amor ingénuo de Rosa, uma alegre camponesa, por Fernando, um estudante de medicina que, de férias na sua aldeia natal, no Minho, a seduz. Rosa, por sua vez, é amada por António, de quem ela gosta como um irmão. Quando Fernando regressa ao Porto esquecendo o amor de verão, Rosa tenta suicidar-se. Tendo o Minho como cenário natural – ora idílico, ora tempestuoso, em função dos acontecimentos – e a natureza sadia e generosa das suas gentes como pressuposto, após reviravoltas dramáticas, Rosa e Fernando acabam por casar.

Rodado entre abril e maio de 1919, o filme estreou no Teatro Sá da Bandeira, no Porto, em 6 de julho.

41 Dantas foi o autor de *Ceia dos cardeais* e *A severa*, obras teatrais de grande prestígio. No entanto, representava o tradicionalismo que os autores futuristas portugueses repudiavam e quando criticou a revista modernista *Orpheu* o pintor e poeta Almada Negreiros dedicou-lhe o *Manifesto Anti-Dantas*.

42 Da autoria de Manuel Maria Rodrigues, quer o romance quer o seu autor são geralmente excluídos do cânone da literatura séria em dicionários e obras de estudo sobre a literatura portuguesa do século XX. A adaptação do romance não se deveu ao (re)conhecimento literário do mesmo mas por ser do agrado popular.

Note-se que essa obra foi filmada no rescaldo de nova tentativa de restauração da monarquia, a “monarquia do Norte” que, após um golpe militar, foi proclamada a 19 de janeiro no Porto por Paiva Couceiro e a que um contra-golpe, a 13 de fevereiro, pôs fim. Essa monarquia efêmera terá sido condenada pelo falhanço de uma tentativa de restauração também em Lisboa, a 22 de janeiro.

A Grande Guerra terminara há escassos meses, a situação económica de Portugal era dramática e a gripe matava então milhares de pessoas. Entre os três documentários preservados de 1919 – *Exposição de rosas no Palácio de Cristal* e *Paisagens da serra da Estrela*, obra de grande interesse etnográfico sobre a serra e os seus habitantes –, estreia, tardiamente, *Comemoração do 4º aniversário da República Portuguesa 4-5 de Outubro de 1914*.

O documentário iniciava-se com uma homenagem à memória de Miguel Bombarda e do Almirante Cândido dos Reis – ambos republicanos anti-clerical, falecidos no dia da implantação da Primeira República Portuguesa –, assim como manifestações às legações da França e Bélgica, e o registo da visita oficial do cruzador francês Dupetit Thouars, cujo comandante foi recebido pelo presidente da República de então, Manuel de Arriaga, prosseguindo depois as comemorações com os habituais desfiles militares.

O comissário de polícia, adaptação cinematográfica da comédia teatral homónima de Gervásio Lobato, estreada no Jardim Passos Manuel e no Águia d'Ouro, no Porto, a 27 de novembro, e *O mais forte*, que se sabe ter sido rodado entre outubro e dezembro de 1919, são outras obras de ficção de Pallu, que encerram a década, e das quais se desconhece o paradeiro. A intriga do primeiro filme antecipa um modelo que fará sucesso décadas mais tarde. Quanto *A rosa do adro*, versão romanceada da realidade social e com final feliz, não deixou transparecer as dificuldades do país propondo-se conciliadora e veículo da unidade nacional, contrariamente, aliás, ao romance homónimo, onde os protagonistas morrem. Nesse sentido, essa obra inaugura a fórmula do casamento conciliador de classes, usada repetidamente nas populares comédias “à portuguesa” dos anos 40, único género de uma cinematografia sem géneros.

Em suma, se o início da década se caracteriza por uma actividade cinematográfica aparentemente mais intensa em Lisboa, a criação da Invicta Film, no Porto, é – a par da revelação da sensibilidade estética de Leitão de Barros, que veio a comprovar-se apenas dez anos mais tarde, a partir da realização de *Nazaré* (1929) – o acontecimento-chave da produção cinematográfica portuguesa nesse período. A aposta, em 1918, na criação do melhor estúdio de cinema da Península Ibérica e na contratação de técnicos e cineastas capazes de dar substância ao projecto de realização de filmes “tipicamente portugueses” destaca-se numa década dominada sobretudo por uma produção documental sem “olhar”. O valor histórico desses “filmes-documento” é hoje inestimável para o estudo das convulsões políticas em Portugal e do envolvimento do país na Grande Guerra.

A grande descoberta desse período, porém, é a do talento e sensibilidade estética – só comprovados dez anos mais tarde com a realização de *Nazaré* (1929) – do que viria a ser um dos mais importantes realizadores de cinema em Portugal, Leitão de Barros. Se a trama que levou à falência da Lusitânia Film não tivesse tido êxito e a produtora se tivesse mantido activa, que impacto teria tido sobre a produção cinematográfica portuguesa *O homem dos olhos tortos*? O filme, inacabado, atesta já de modo poderoso a sensibilidade visual do cineasta e o seu gosto pelos cenários naturais. Obra de um género cinematográfico – fantástico – que não vingou em Portugal, caso tivesse sido concluído teria ditado um outro futuro para o género?

1920-1929

O CINEMA “TÍPICAMENTE PORTUGUÊS”⁴³

TIAGO BAPTISTA

O cinema como espelho da nação

A história do cinema mudo em Portugal ficou marcada por constantes apelos à produção de filmes especificamente portugueses, ou “tipicamente portugueses” na expressão da época, categorias que se revelaram decisivas na orientação e apreciação da atividade das produtoras portuguesas durante o seu período mais profícuo, entre 1918 e 1925 (Baptista, 2003; Ribeiro, 1983; Pina, 1986; Costa, 1991). A defesa dessa norma de produção é patente nos estatutos das principais produtoras da primeira metade dos anos vinte, mas encontramo-la sobretudo, repetida vezes sem conta, nas páginas das revistas de cinema da época, em declarações de produtores, em entrevistas a realizadores e a atores, e nos variadíssimos artigos e críticas dos jornalistas de cinema de então.

Sumariamente, essa ideia queria dizer que se considerava existir um conjunto de motivos cinematográficos, depurados a partir de uma visão essencialista da identidade nacional, que deviam, por isso, integrar obrigatória-

43 Uma versão anterior deste texto foi publicada em Baptista, 2003: 37-96, sob o título «Franceses tipicamente portugueses. Roger Lion, Maurice Mariaud e Georges Pallu: da norma ao modo de produção do cinema mudo em Portugal». Agradeço à Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema a autorização para a publicação do artigo na sua forma atual.

1920-1929

mente todos os filmes portugueses: a saber, as paisagens, os monumentos e os costumes e tradições portuguesas. Os filmes que recorressem a esses motivos cinematográficos, mas também a atores portugueses (de preferência dos teatros de declamação) e a argumentos que adaptavam os canónicos romances naturalistas do século XIX (sobretudo Júlio Dinis e Camilo Castelo Branco), poderiam então cumprir um duplo objetivo: por um lado, ir ao encontro do gosto específico do público português, apresentando-lhe histórias, personagens e cenários que lhe eram familiares e que seriam seguramente bem aceites porque respeitariam, desse modo, a suposta “psicologia da alma portuguesa” ou a “maneira de ser e de sentir dos portugueses”, como se dizia então. Por outro lado, essas marcas distintivas eram apresentadas como tendo a vantagem de tornar a cinematografia portuguesa única, inconfundível e reconhecível como “portuguesa” entre outras cinematografias nacionais. Só se fosse “portuguesa”, aliás, é que essa cinematografia poderia fazer a “propaganda” de Portugal no estrangeiro, tarefa vista não só como uma questão de prestígio e de orgulho nacional, mas também, ou sobretudo, como uma questão económica relacionada com os mercados cinematográficos: acreditava-se que os filmes portugueses só estariam em melhor posição para poderem competir com os filmes estrangeiros, tanto no mercado português como nos mercados estrangeiros, se pudessem contar com essa mais valia que seria a sua acentuada especificidade nacional.

A ideia de filme “tipicamente português” terá funcionado então como uma verdadeira categoria normativa da crítica e da produção cinematográficas. Da crítica, porque foi usada para justificar o bom ou o mau acolhimento de um filme; e, acima de tudo, da produção cinematográfica propriamente dita, porque influenciou a própria organização interna e as estratégias das empresas produtoras. Com efeito, a partir do início dos anos vinte, momento em que arranca em Portugal a produção de longas-metragens de ficção, produziram-se preferencialmente filmes que se estruturaram de modo a incluir, de forma mais ou menos subtil, os motivos cinematográficos que se acreditava serem capazes de sublinhar a singularidade do cinema português. Além

disso, as próprias produtoras de cinema que se fundaram então parecem ter-se organizado de modo a produzir continuada e especificamente esse tipo de filmes e não outros. E se produziram outros filmes, fizeram-no como parte de uma estratégia global que, como veremos, apenas alternava grandes e pequenas produções para conseguir viabilizar a produção contínua dos seus maiores investimentos financeiros, os “filmes tipicamente portugueses” – obras como *A rosa do adro* (Georges Pallu, 1919), *Os fidalgos da Casa Mourisca* (idem, 1920), *Amor de perdição* (idem, 1921) ou ainda *As pupilas do Senhor Reitor* (Maurice Mariaud, 1923). Filmes que, como diria um crítico a propósito de um deles, “valem para nós como o mais maravilhoso tónico. Pois não [serão eles] um veemente protesto contra o desvairamento em que dia a dia vamos tombando? Em vez da babilónia confusa dos *squares* de Nova Iorque ou dos *boulevards* cosmopolitas de Paris, oferece[m]-nos o espectáculo reconfortante de paisagens e costumes, almas e caracteres bem nossos, bem da nossa Grey. E é esse o seu maior e mais incontestável título de glória...” (Cláudio & António, 1928⁴⁴).

A recepção do cinema estrangeiro teve então um papel decisivo não só na apropriação das opções nacionalistas presentes no arranque da produção cinematográfica portuguesa, mas também na própria definição da função social do cinema como uma poderosa ferramenta de construção identitária. Durante a década de 1910, numa altura em que os filmes italianos e franceses disputavam a atenção dos espectadores portugueses, consolidou-se não só a transição da curta para a longa-metragem, mas também a transformação do próprio programa de cada sessão que, em vez de contar com a exibição de várias curtas intercaladas com números de variedades extra-cinematográficas, passou a contar com uma única longa-metragem, complementada ainda por algumas curtas mas, em todo o caso, *apenas por filmes*. Essas transformações implicaram não só a subalternização das variedades aos filmes, mas também a subalternização dos vários géneros ao drama. À exclusividade do cinema nos programas cor-

respondeu uma tendência para a sedentarização do espetáculo cinematográfico que, das feiras e dos teatros de variedades, passou a ocupar salas exclusivamente dedicadas à projeção cinematográfica. Decorreu daqui uma gentrificação do espetáculo cinematográfico e a conquista progressiva de um maior estatuto cultural e artístico para o cinema, processos esses para que contribuiu decisivamente a produção de filmes promovidos como “artísticos” (à semelhança do *film d'art* francês, c. 1908), dos “filmes de autores” (como no caso do movimento do “Autorenfilm” alemão ou do “forfatterfilm” dinamarquês no início dos anos dez), ou ainda dos filmes de reconstituição histórica ou “de época” italianos (sobre os períodos áureos da história daquele país: a Roma Imperial, o Renascimento e a epopeia napoleónica). Contando com a colaboração de reputados autores literários e dos mais conhecidos atores de teatro dos seus países, os filmes resultantes desses movimentos baseavam-se nos respectivos fundos culturais nacionais, refletiam discursos ideológicos de autolegitimação das elites culturais dominantes e eram também estratégias de diferenciação de produtos que se opunham fortemente à tendência anterior de grande circulação internacional quer de temas, quer de géneros cinematográficos.

Em Portugal, a opção por essa norma de produção nacionalista, bem como a sua definição em termos que a opunham a outras cinematografias nacionais, foi assim um processo paralelo à criação, também noutros países, de outras cinematografias especificamente nacionais, fenómenos estes que ocorreram no contexto de estratégias de desenvolvimento de uma sociedade de consumo moderna onde tais distinções *nacionalizantes* podem caracterizar-se como meios de concorrência e de protecionismo económico que beneficiam, articulam e reforçam os discursos autolegitimadores dos Estados-nação ocidentais (Abel, 1995). Na Europa, e no que diz respeito à história do cinema, esse processo teve uma característica acrescida, regional, que foi o contexto da recepção do cinema americano, predominante em todos os mercados nacionais europeus a partir do final da Primeira Guerra Mundial. Essa posição hegemónica foi vista com enorme preocupação pelos vários países europeus e suscitou por isso mesmo um conjunto de reações económicas e culturais, das quais a mais impor-

44 O artigo referia-se à estreia do filme *Fátima milagrosa* (Rino Lupo, 1927).

tante foi, sem dúvida, o desenvolvimento de cinematografias especificamente nacionais (De Grazia, 1989).

Regressemos à imprensa especializada dos anos vinte, o local por excelência do debate de ideias e de projetos para o cinema português e o local onde se sedimentou a validade da categoria de filme “tipicamente português” enquanto norma de produção. O aparecimento das primeiras revistas de cinema portuguesas é, antes de mais, um bom indicador do desenvolvimento quer da exibição, quer da produção cinematográficas⁴⁵. Até 1917, não foram publicadas quaisquer revistas mas, entre 1917 e 1920, o número de publicações disparou para cinco⁴⁶, exatamente no mesmo período em que eram fundadas várias novas produtoras⁴⁷ e em que arrancava a produção de longas-metragens de ficção. No final dos anos vinte, o número de revistas em edição era já de 17⁴⁸ e a esmagadora maioria dos editoriais dos seus primeiros números afirmava que a sua fundação estava ligada a um desejo de encorajar e de estimular a produção de filmes portugueses os quais, garantiam os editores, seriam ali bem acolhidos. Para lá desses editoriais, as críticas e os artigos de opinião sobre os filmes portugueses em estreia condicionavam a melhor ou pior apreciação dos mesmos à sua maior ou menor aproximação à norma do “tipicamente português”. Tome-se como exemplo o filme *Os olhos da alma* (Roger Lion, 1923) do qual não se pode dizer, em rigor, que se afastasse da norma do “tipicamente português”, mas que foi duramente criticado, ainda durante a rodagem, quando se soube que tinha sido filmada frente ao Parlamento uma sequência recriando

um atentado bombista. O número de dezembro de 1922 da *Cine-Revista* publicou sobre o assunto um artigo intitulado “Um filme indesejável”, onde o autor começava por se congratular pelo facto de a sequência em questão ter sido imediatamente apreendida pela polícia e por o realizador e a produtora (a escritora Virgínia de Castro e Almeida) terem sido chamados ao governo civil de Lisboa para prestar declarações sobre o sucedido. A representação da complexa realidade política da I República portuguesa, cuja alusão era tão rara na ficção muda portuguesa como as sequências passadas em ambiente urbano e como os argumentos que se desenrolavam no tempo presente, não podia deixar de motivar o mais profundo repúdio da parte daquele jornalista, expresso na reiteração do que, em seu entender, o cinema português devia mostrar do país:

“Não basta que andemos constantemente de armas na mão. (...) Não: ainda em cima fazemos gala das nossas loucuras, e, muito a sério, reeditamo-las – a fingir – para as irmos exhibir no estrangeiro, em vez de lhe mandarmos, em *film*, os nossos monumentos, os nossos costumes e a nossa paisagem!” (s.a., 1922)

Na imprensa, a discussão da “eterna questão do cinema nacional” tornava-se assim sinónimo da defesa da categoria de filme “tipicamente português”; e esta transformava-se num elemento legitimador e certificador da idoneidade moral e profissional de cada jornalista cinematográfico. O mesmo se pode dizer dos restantes membros do campo cinematográfico português – realizadores, atores, produtores e técnicos –, cujas carreiras evoluíram na exata medida em que defenderam publicamente a aplicação daquela norma de produção no seu trabalho e no trabalho dos seus colegas. Graças ao seu empenho na defesa de uma produção cinematográfica especificamente portuguesa, pode mesmo dizer-se que os jornalistas cinematográficos foram os *vulgarizadores* do discurso político e cultural que, desde meados do século XIX, vinha fazendo do reaportuguesamento da cultura uma das mais importantes atividades de um homem de letras. O que podemos testemunhar nas páginas das revistas de cinema dos anos vinte é uma verdadeira aplicação ao cinema dos condiciona-

45 O inventário de títulos da imprensa cinematográfica portuguesa mais exaustivo foi feito por Jorge Pelayo em *Bibliografia portuguesa de cinema. Uma visão cronológica e analítica*, 2ª ed. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998.

46 *Cine-Revista* (Lisboa, 1917-24), *Animatógrafo* (Évora, 1919-20), *O Cinema* (Viseu, 1919), *O Film* (Lisboa, 1919) e *Porto Cinematográfico* (Porto, 1919-25).

47 Pratas Film (Lisboa, 1917), Invicta Film (Porto, 1917), Lusitânia Filmes (Lisboa, 1918), Portugália Film (Porto, 1918), Caldevilla Filme (Porto e Lisboa, 1920), Lusa (1920).

48 Para além das já citadas, as mais importantes foram: *Invicta Cine* (Porto, 1923-26), *Espectáculo* (Porto, 1927-30), *Cinéfilo* (Lisboa, 1928-39) e *Imagem* (Lisboa, 1928; 1930-35).

lismos estéticos e éticos que tinham sido antes apontados noutras artes como devendo nortear a atividade artística de todos os criadores. E se se pode dizer que, não só os jornalistas cinematográficos, mas todos os vários membros do campo cinematográfico português foram os vulgarizadores desse *nacionalismo cultural*, pode dizer-se também que a ideia de filme “tipicamente português” foi a sua *vulgata*.

A matriz político-cultural dessa vulgata pode ser encontrada entre as revoluções liberal e republicana, quando a continuidade de um projeto político que visava transformar os *habitantes de Portugal* em *cidadãos portugueses* definiu a arte e a educação como os principais instrumentos de uma nova cultura unificadora, nacional e idealmente de massas (Ramos, 1994: 565-595). Esta matriz, o nacionalismo cultural, teve correspondência na criação de novas representações artísticas do país, ou de uma determinada ideia do que era o país – eminentemente popular e rural e perspectivado segundo um ponto de vista *urbano* –, representações essas muito devedoras de algumas concepções etnográficas e historiográficas desenvolvidas durante aquele mesmo período.

O paralelo com a etnografia é especialmente interessante para a história do cinema. Praticada e apropriada sucessivamente por intelectuais liberais, românticos e republicanos que, desde o final do século XIX, a usaram como prova da importância do “povo” enquanto garante ontológico da nação portuguesa, a etnografia tomou a cultura popular como seu principal objeto de estudo (Leal, 2000: 28-61). E se a cultura popular era reduzida ao estudo do mundo rural, a partir da I República o estudo do mundo rural reduziu-se por sua vez ao estudo das manifestações de arte popular – artefactos, artesanato, mas também os trajes, tradições, costumes e a própria arquitetura. João Leal caracterizou por isso a etnografia desse período como “artística”, retomando a expressão utilizada nos anos dez e vinte, sobretudo após a publicação do livro homónimo de Vergílio Correia em 1916. A “etnografia artística” distingue-se pela sua caracterização da cultura popular como um conjunto de objetos que são mais importantes em si mesmos do que o contexto em que foram produzidos e utilizados – sendo por isso uma forma de etnografia eminentemente *visual*, mui-

to mais interessada em *mostrar* do que em *explicar* e recorrendo por isso muito mais a processos de *descontextualização* do que de *interpretação*⁴⁹.

Essa *museologização da cultura popular*, em que todos os seus aspectos materiais são reduzidos ao seu valor de exposição – e convocados apenas na medida em que podem reduzir-se a esse mesmo valor de exposição –, corresponde, segundo creio, à maneira como os filmes “tipicamente portugueses” do início dos anos vinte mostravam e incluíam nas suas narrativas, muitas vezes a qualquer custo, as já referidas paisagens, tradições e monumentos nacionais⁵⁰. Muitas dessas cenas funcionavam como verdadeiras suspensões narrativas, um pouco como se no interior de um filme de ficção tivesse sido enxertado um trecho de um filme documental. Foram essas suspensões narrativas que valeram a esses filmes a fama de terem uma montagem lenta ou mesmo inábil e de falharem os pontos de interesse dos romances originais de que eram por vezes a adaptação⁵¹. Julgo, no entanto, que essas interrupções “tipicamente portuguesas” da ação – com planos de belezas naturais, de monumentos

49 Segundo João Leal, “(...) com esta reorientação da etnografia portuguesa para os temas artísticos, a concepção da cultura popular que se impõe neste período é a de um universo composto basicamente por objectos que devem ser vistos e apreciados. A etnografia transforma-se literalmente em etnografia artística, expressão que (...) é recorrente nos textos da época. Triunfa nessa medida uma imagem eminentemente visual da cultura popular. (...) As oficinas dos artesãos, as colecções locais de arte popular de alguns eruditos ou as feiras regionais passam a ser os principais focos de uma etnografia que se mostrava mais interessada nos objectos em si do que propriamente no contexto em que eles eram produzidos ou por referência ao qual faziam sentido” (Leal, 2000: 46).

50 E se porventura alguém não percebia a relevância narrativa de uma cena desse tipo, como por exemplo a sequência do filme *A sereia de pedra*, de 1922, onde se via um ator a subir e a descer as paredes do Convento de Cristo, logo surgia uma voz conciliadora para justificar o que parecia injustificável: “Mas se assim é necessário para se mostrar aos estrangeiros, e mesmo aos portugueses, os maravilhosos monumentos que possuímos...” (Carvalho, 1923).

51 Críticas feitas mais recentemente por autores como Luís de Pina (“Pallu (...) seguia uma marcação lenta, teatral, estática”, (Pina, 1986: 35)) ou João Bénard da Costa (Costa, 1991).

nacionais ou de tradições regionais que nos dão uma imagem museologizada do país – não são tanto provas da debilidade artística desses filmes, como sinais de um processo de “objectificação cultural” (Handler, 1988) característico desse período, através do qual se reduzia a cultura a uma questão de *património* e se subordinava a expressão artística a uma função de *documentação* desse mesmo património⁵².

Neste aspecto, não julgo que tenha sido atribuída ao cinema uma função muito diferente daquela imputada a outras formas de expressão artística do início do século XX, onde também se pode notar a mesma concepção patrimonial da cultura, o mesmo acentuar da tendência documental da arte e a mesma instrumentalização daquelas no contexto dos processos de construção de uma identidade nacional. Tal como o cinema, procuraram também tornar materialmente *visíveis* os laços comuns que se considerava então ligarem os portugueses uns aos outros e à sua *nação*, as artes plásticas, onde vem imediatamente à cabeça o nome de José Malhoa; mas também a fotografia, se pensarmos em Domingos Alvão; a arquitetura, se recordarmos a questão da “casa portuguesa” e Raul Lino; a escultura, com a estatúaria nuno-gonçalvista de Francisco Franco, por exemplo; e até a música e a ópera, onde vêm à mente o trabalho de compositores como Ruy Coelho ou Alfredo Keil (Esquível, 2007: 21-31; Ramos, 1994: 570-585).

Mas ao contrário de todas essas formas de expressão artística (à exceção da ópera), os filmes “tipicamente portugueses” tiveram que enfrentar o paradoxo de serem feitos por estrangeiros. Com efeito, entre 1918 e 1925, das 35 longas-metragens produzidas em Portugal, 21 foram feitas por apenas quatro realizadores estrangeiros: os três franceses Georges Pallu (1869-1948), Roger Lion (1882-1934) e Maurice Mariaud (1875-1958), que trabalharam exclusivamente, cada um, para cada uma das três grandes produtoras ativas naquele período (respectivamente, a Invicta Film, a Fortuna Films e a Caldevilla Film)

52 Para um estudo de caso desses processos no contexto do cinema de propaganda etnográfica do Estado Novo português, vide Baptista, 2006.

(Baptista, 2003); e ainda o italiano Rino Lupo (1884-1934?), que trabalhou para a Invicta Film antes de fundar a sua própria produtora (Idem, 2008b). Provavelmente porque não havia outra alternativa, o aparente paradoxo de uma norma nacionalista ter sido posta em prática por estrangeiros passou, à época, sem comentários de maior⁵³. A questão foi sublinhada mais recentemente por autores como João Bénard da Costa, que notou como “o cinema ‘estrangeirado’ era afinal o mais nacionalista” (Costa, 1991: 26), ou ainda por Roberto Nobre, que confessou como “desejaria que muito do nosso cinema de hoje [1964] fosse tão português como *Os fidalgos da Casa Mourisca* e *o Amor de perdição* de Pallu; *As pupilas*, de Mariaud; (...) *Os olhos da alma*, de Lion ou *Mulheres da beira* e *Os lobos*, do italiano Rino Lupo” (Nobre, 1964: 31). Com efeito, a adaptação à norma do filme “tipicamente português” não levantou problemas de maior aos próprios realizadores porque a defesa de uma cinematografia especificamente nacional não era uma posição inédita para os três técnicos franceses. Em França, Lion, Mariaud e Pallu tinham sido acérrimos defensores da cinematografia “francesa”, que afirmavam dever reforçar os traços culturais que a tornavam única na Europa. Como em muitos outros países europeus, essa militância fazia-se num contexto de reação ou mesmo de obsessiva confrontação com o cinema americano, predominante em França depois da Primeira Guerra Mundial, e teve expressão, no que diz respeito a esses três realizadores, em várias declarações públicas a revistas de cinema francesas do final dos anos dez (Le Roy, 2003).

53 O facto de os filmes “tipicamente portugueses” terem sido realizados por franceses não incomodou (demasiado) a imprensa especializada, pelo menos até meados dos anos vinte. O próprio Estado se encarregou de formalizar o apreço e o reconhecimento públicos pelo trabalho dos três realizadores franceses distinguindo o mais ativo deles, Georges Pallu, com o grau de Cavaleiro da Ordem de Cristo logo em 1919. Só no final dos anos vinte, quando surgiu uma nova geração de realizadores portugueses é que se tornaram frequentes os artigos que, retrospectivamente, apontavam o dedo ao “oportunismo” daqueles realizadores.

As "fábricas de fitas"

Animadas pelo crescimento do mercado da exibição e da distribuição cinematográfica em Portugal nos anos dez, bem como pela progressiva autonomização do cinema enquanto espetáculo público e pela sua afirmação como forma artística de pleno direito, surgiram em Lisboa e no Porto no final da mesma década e início da seguinte várias empresas criadas com o objetivo explícito de lançar a produção de longas-metragens de ficção segundo o modelo do filme "tipicamente português". Todas elas apostaram na contratação de técnicos estrangeiros e na construção de um conjunto de infraestruturas tecnicamente atualizadas que lhes proporcionassem uma capacidade de produção industrial de filmes promovidos como "artísticos". As formas de organização e de financiamento dessas produtoras, nunca articuladas com as empresas de exibição e de distribuição pré-existentes, acabariam, no entanto, por estar na origem da sua falência até meados da década de vinte.

O paradigma de organização industrial dessas "fábricas de fitas" é especialmente revelador da permeabilidade do meio português às representações da atividade cinematográfica ativamente divulgadas pelos principais países produtores através dos seus filmes, das suas revistas e das suas máquinas de promoção publicitária. Os estúdios das grandes produtoras americanas e europeias surgiam ali transfigurados em locais míticos e em símbolos de um modo de produção e de organização do trabalho que era apresentado como a chave do sucesso internacional das respectivas produtoras. Nessas representações, a organização integrada das produtoras americanas, estendendo a sua atividade a todos os setores, da produção à exibição e à distribuição, era simplesmente elidida em detrimento da centralidade da produção e do seu epicentro metonímico, o estúdio. Reforçada pela difusão dos discursos sobre a necessidade de uma produção contínua local com características nacionais, aquelas representações foram capazes de impor um modelo de percepção e de organização da produção tido como ideal, mas absolutamente desadequado ao estado de desenvolvimento do mercado cinematográfico português da década de vinte. Ao equívoco nacionalista, juntava-se assim o equívoco industrialista na sugestão de um mo-

delo de organização "fabril" para produzir filmes que as empresas portuguesas, sem qualquer tipo de ligação ou acesso às estruturas de exibição e distribuição e, para mais, instaladas num mercado doméstico exíguo, teriam as maiores dificuldades não só em financiar, mas também em amortizar (Costa, 1986).

A partir dos vários artigos publicados na imprensa especializada portuguesa, durante o final dos anos dez e início dos anos vinte, sobre o modo de organização ideal de uma produtora cinematográfica (onde nem faltavam os organogramas dos recursos humanos a contratar e as plantas das estruturas a construir) podem depreender-se alguns dos princípios gerais da apropriação desse modelo de produção cinematográfica industrial.

O mais importante desses princípios era aquele que definia uma produtora cinematográfica como uma *unidade fabril cujos objectivos eram eminentemente comerciais*. A terminologia industrial e empresarial foi associada à definição da atividade de uma produtora logo no primeiro parágrafo de um artigo do realizador Maurice Mariaud intitulado, muito significativamente, "O comércio do film": "Para proceder ao fabrico do *film*, isto é, montar um estabelecimento de confecção de fitas, que viverá e se tornará próspero com a venda de dramas e comédias impressas em película sensível, é indispensável um director comercial" (Mariaud, 1923).

Depois da Invicta Film, a Caldevilla Films, a Pátria Film e a Fortuna Films foram as produtoras cinematográficas que procuraram levar à prática aquele modelo de organização empresarial e industrial, bem como os correspondentes programas de produção contínua de filmes "tipicamente portugueses" intercalados com atualidades, curtas-metragens cómicas ou dramas contemporâneos. Decorrente de um modo de produção industrial e da necessidade de maximizar os recursos financeiros e humanos investidos na empresa, o paradigma da produção contínua dependia, pelo menos no seu arranque, da variação do tipo de filmes produzidos de modo a, entre a preparação de grandes produções, não perder dinheiro com as remunerações contratuais mensais do pessoal técnico e artístico. Pode compreender-se assim o ritmo de trabalho da Invicta Film, em permanente aceleração entre 1918 e 1924, e que faria dela a mais importan-

te produtora do período do mudo (responsável naqueles anos por 18 títulos de ficção). Antes da entrada em funcionamento dos estúdios da empresa, em 1920, o ritmo de produção tinha-se limitado a intercalar uma longa-metragem anual (*A rosa do adro* em 1919 e *Os fidalgos da Casa Mourisca* em 1920, que inaugurou os estúdios do Carvalhido) com duas médias-metragens cómicas (*O comissário de polícia* e *O mais forte* em 1919, *Amor fatal* e *Barbanegra* em 1920). A partir de 1921, com os estúdios e o laboratório em pleno funcionamento, essa produção “intercalar” cessou (apenas *Quando o amor fala*, em 1921) para dar lugar, em 1922, à produção ininterrupta de nada menos que cinco longas-metragens de ficção e ainda de vários documentários.

As outras três produtoras seguiram um ritmo idêntico (e uma idêntica variação entre géneros) ao da Invicta. A Caldevilla (fund. 1919) começou pela produção de documentários sobre acontecimentos públicos contemporâneos e sobre cidades e regiões do país, para passar de seguida às suas duas únicas longas-metragens de ficção (*Os faroleiros*, 1922, e *As pupilas do Senhor Reitor*, 1923, ambas realizadas por Maurice Mariaud)⁵⁴. Tal como a Invicta, a Caldevilla planeava uma produção contínua e tinha por isso em projeto mais seis adaptações literárias que, no entanto, não chegou a realizar⁵⁵. Por seu lado, a Pátria Film (fund. 1922), para além da sua primeira longa-metragem de ficção, *O fado* (real. Maurice Mariaud, 1923), produziu ainda duas curtas-metragens cómicas, parte de um plano de seis comédias “à maneira de Mack Sennett” (Ribeiro, 1949: 534). A Fortuna Films (fund. 1922) procurou também diversificar a sua produ-

ção de longas-metragens ficcionais (*A sereia de pedra*, 1922, *Os olhos da alma*, 1923, ambas realizadas por Roger Lion) com comédias (*O castelo de chocolate*, 1923, primeiro filme de Arthur Duarte) e com documentários⁵⁶.

A repetição desse mesmo plano de produções pode justificar-se, para além do conjunto de ideias partilhadas sobre as premissas de organização, funcionamento e objetivos de uma produtora cinematográfica, pela circulação do pessoal administrativo (“comercial”) e técnico entre essas várias empresas. Note-mos, por isso, que a Caldevilla Film foi dirigida por um antigo colaborador de Alfredo Nunes de Mattos na Invicta – Raul de Caldevilla, responsável por alguns aspectos da publicidade dos filmes da Invicta –; que a Pátria Film, herdeira das infraestruturas da Caldevilla, foi dirigida pelo antigo “diretor artístico” da Invicta Film – Henrique Alegria; e que o “régisseur” (director de produção) da Fortuna Films, Arthur Duarte, tinha trabalhado antes como ator em filmes da Invicta e da Caldevilla (*O primo Basílio*, 1923, real. Georges Pallu, e *As pupilas do Senhor Reitor*) depois de, segundo o próprio, ter sido apresentado a Virgínia de Castro e Almeida e a Roger Lion por Rino Lupo.

As quatro produtoras que temos vindo a referir partilharam uma organização empresarial comum às das sociedades de acionistas da época, com as suas próprias assembleias-gerais, conselhos de administração e conselhos fiscais. O Conselho de Administração da Invicta reunia-se periodicamente (o *Livro de Atas* das suas reuniões atesta uma periodicidade mensal, ou mesmo quinzenal durante o atarefado ano de 1922) para aprovar despesas e decidir sobre todos os aspectos da vida da empresa. Por seu lado, a Assembleia-Geral dos sócios acionistas da Invicta, para lá das reuniões para a fundação e dissolução da empresa, reuniu excepcionalmente para a aprovação de novos aumentos do capital da produtora. Do Conselho de Administração fazia parte, tanto na Invicta como na Caldevilla, um “gerente técnico” (na Invicta) ou um “administrador-gerente” (na Caldevilla) que, quotidianamente, se ocupava das tarefas

54 As curtas-metragens não ficcionais da Caldevilla obedeciam a um plano prévio que pretendia documentar visualmente “A Pátria Portuguesa” (nome da série). Para tal, foram realizados entre 1921 e 1922 um conjunto de filmes sobre Melgaço, Vidago, Pedras Salgadas, Caldas de Canavezes, Luso, Entre-os-Rios e Caldelas (que integravam uma sub-série sobre as principais termas portuguesas) e outros sobre Sintra, a serra do Marão e a da Estrela.

55 *A morgadinha dos canaviais*, de Júlio Dinis, *O mistério da aldeia* e *O tio Agrela*, de Teixeira de Queirós, *A terra negra*, de Antero de Figueiredo, *O selo da roda* e *O drama do prado*, de Pinheiro Chagas.

56 Vide Baptista, 2003, para filmografias completas de todas essas produtoras, cronologias da sua atividade e respectivos quadros de pessoal.

atribuídas, nas definições citadas mais acima, ao “director comercial”. Importa sublinhar que o cargo implicava responsabilidades técnicas bastante especializadas. Tanto Alfredo Nunes de Mattos como Raul de Caldevilla, que ocuparam aquela posição respectivamente na Invicta e na Caldevilla, para lá da colocação comercial dos filmes, foram os responsáveis mais diretos pelo funcionamento dos estúdios e dos laboratórios das empresas. As responsabilidades de Nunes de Mattos demonstram, aliás, uma atividade paralela do laboratório da Invicta na fabricação de intertítulos portugueses para os filmes estrangeiros estreados em Portugal. Essa atividade foi particularmente lucrativa para a Invicta e antecedeu (durante toda a década de 1910) a produção de filmes de ficção e não-ficção⁵⁷. Quando a falta de liquidez financeira da empresa levou o Conselho de Administração a rescindir todos os contratos do pessoal técnico e artístico, fez-se uma exceção para o pessoal do laboratório e daquele indispensável à execução de intertítulos⁵⁸. Entre maio e novembro de 1924, tendo separado as contas relativas às receitas da execução de intertítulos para perceber até que ponto aquela atividade era lucrativa, o Conselho de Administração da Invicta constatou uma significativa melhoria financeira da empresa (que tinha cessado a produção cinematográfica em fevereiro do mesmo ano)⁵⁹. Em 1928, seria a impossibilidade de continuar o negócio dos intertítulos a ditar a dissolução da empresa, explicado, na derradeira reunião do Conselho de Administração da empresa, “pelo facto de outras empresas congêneres se terem formado em Lis-

57 Os principais clientes dos intertítulos da Invicta foram a Companhia Cinematográfica de Portugal, J. Castello Lopes e Raul Lopes Freire (distribuidores). As encomendas mensais de intertítulos de cada uma dessas empresas variaram, entre 1922 e 1923, entre os 6.000\$00 e os 9.000\$00 mensais.

58 Ata do Conselho de Administração de 19-1-1924, *Livro de Atas do Conselho de Administração da Invicta Film*, Arquivo Invicta Film, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema.

59 Atas das reuniões de 15-2-1924, 16-5-1924 e 18-11-1924, *Livro de Atas do Conselho de Administração da Invicta Film*, Arquivo Invicta Film, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema.

boa e por outro lado devido a uma grande parte das fitas virem já do estrangeiro com os títulos colocados”⁶⁰.

Entretanto, ao longo da década de vinte, vários aspectos da atividade cinematográfica conheciam alterações significativas. A inauguração, em novembro de 1924, do cinema Tivoli, também foi um acontecimento que assinalou algumas mudanças neste período, nomeadamente nas questões da assistência cinematográfica e do mercado exibidor lisboeta. A dimensão e a localização da nova sala de estreia da capital ainda mereceu algumas precauções, mas “passados alguns meses de excelente programação feito pelo próprio arquitecto do edifício, Raul Lino, o Tivoli destronava todos os outros cinemas e era consagrado pela crítica e pelo público como a sala mais cómoda e mais elegante de Lisboa, onde passavam os melhores filmes europeus e americanos” (Baptista, 2007: 29). Nos anos seguintes, a inauguração do São Luís e do Politeama, ambos em 1928, acentuou a tendência das novas e modernas salas de cinema.

Ao contrário do que aconteceu noutras capitais europeias, a construção das primeiras salas de cinema construídas de raiz, que substituíram os primeiros “salões” de cinema, foi relativamente tardia em Lisboa, mas contribuiu significativamente para “a consagração institucional do espectáculo cinematográfico, dos seus espaços e dos seus públicos” na capital e, nas décadas seguintes, ao resto do país (Ibidem: 31). Fora do centro da cidade, também se multiplicaram os cinemas “de bairro” – salas fora do centro onde passavam filmes em reposição – e conseqüente aumento dos espectadores de cinema que assim podiam assistir a sessões de cinema a preços mais populares. Ainda longe dos “fenómenos de ‘massificação do espectáculo cinematográfico’ descritos em 1928 por Kracauer”, Lisboa conheceu um “notório crescimento” do mercado cinematográfico na transição para a década de trinta (Ibidem: 49).

Essas novas salas eram apenas mais um indiciador positivo do crescimento e consolidação do mercado cinematográfico português, que continuava a as-

60 Ata da reunião de 5-8-1928, *Livro de Atas do Conselho de Administração da Invicta Film*, Arquivo Invicta Film, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema.

sistir ao surgimento de novas publicações especializadas, já citadas, e de novas distribuidoras, nomeadamente filiais de “algumas *majors* americanas em Lisboa a partir de 1927, reconhecimento claro da importância de um mercado que aquelas empresas já não desejavam deixar nas mãos de representantes portugueses” (Ibidem: 35).

Nos diversos escritos sobre cinema que iam surgindo no final da década de vinte, para além de “testemunhos da juventude cinéfila” inconsequentes, o cinema também passou a interessar a “autores que demonstraram ser sensíveis às poderosas mudanças sociais e culturais” e que defendiam o cinema “como uma arte de pleno direito” (Ibidem: 37).

De acordo com as pesquisas de Paulo Jorge Granja (2006: 8), a primeira associação portuguesa suscetível de poder ser considerada um cineclubes data precisamente dos anos vinte. Chamava-se Associação dos Amigos do Cinema e foi criada no Porto, no dia 1 de dezembro de 1924, por alguns dos fundadores da revista *Invicta-Cine*. Essa associação propunha-se

“defender à outrance tudo o que se relacion[asse] com a indústria nacional, moralizar o cinema por meio da palavra falada ou escrita, ou por qualquer outro meio ao seu alcance; fomentar o entusiasmo pela arte, criando, consequentemente, o maior número de adeptos possível. E, quando a sua situação financeira lho permitir, produzir películas com um cunho acentuadamente português, para o que não lhe faltam elementos de valor que, embora amadores, já de há muito vêm dando provas da sua competência.” (Ibidem).

Apesar de efêmera – a associação não completaria sequer os três anos de existência – e de um certo elitismo – a associação estava muito restrita a um grupo de amigos mais interessados em produzir filmes, com fortes sentimentos anti-cinefilia popular –, esta experiência associativa é considerada pré-história do movimento cineclubista português que surgiria em força em meados dos anos quarenta.

A nível legislativo também houve alterações significativas, nomeadamente a aprovação das primeiras leis de carácter “moralista” – proibida a “exibição

de fitas contrárias à moral e bons costumes” – e “educativo”, tornando obrigatória aos cinematógrafos realizarem “duas vezes por mês uma sessão cinematográfica educativa, de hora e meia, na qual terão admissão gratuita as crianças das escolas primárias oficiais, acompanhadas de um professor de cada escola” (Lei 1.748, de 16 de fevereiro de 1925). A assistência de menores aos espetáculos públicos, e em particular ao cinema, era uma questão cada vez mais discutida na imprensa especializada e nos círculos políticos.

No entanto, a legislação mais significativa da década seria o primeiro decreto da ditadura militar sobre cinema, o decreto nº 13564 de 6 de maio de 1927, que ficaria para a história como a “lei dos cem metros”:

“Torna-se obrigatória, em todos os espectáculos cinematográficos, a exibição dum película de indústria portuguesa com um mínimo de 100 metros, que deverá ser mudada todas as semanas, e, sempre que seja possível, apresentada alternadamente, de paisagem e de argumento e interpretação portuguesa”.

Apesar das fortes críticas de oposição, nomeadamente pela desvirtuação do espírito da lei e da intenção do legislador, a “lei dos cem metros” era uma lei protecionista que pretendia fomentar a industrialização de produção cinematográfica portuguesa, “obrigando” os distribuidores e exibidores a exhibir mais produção nacional em complemento aos seus programas cinematográficos. Houve um claro crescimento quantitativo da produção, mas os 100 metros exigidos pela lei (cerca de três minutos) não promoviam a qualidade (os críticos chamavam-lhes filmes “sem méritos da lei”) e rapidamente a lei foi sendo boicotada pelos exibidores e distribuidores (que investiam o mínimo e exibiam repetidamente e até à exaustão os mesmos filmes) e definhando até, em poucos anos, cair no esquecimento.

O fim do cinema “tipicamente português”?

Cada vez com menos dinheiro para pagar aos fornecedores de película e sem possibilidade de sequer proceder à remuneração do pessoal contratado, Invicta e Fortuna Films recorreram a soluções semelhantes para disponibilizar

imediatamente algum capital: a alienação de património das empresas ou dos seus dirigentes. No caso da Invicta Film, procedeu-se à venda de uma parte da Quinta do Carvalhido, a propriedade com mais de 50.000m² onde estavam instalados o estúdio, escritórios e laboratório da empresa. Virgínia de Castro e Almeida⁶¹, por seu lado, vendeu terrenos particulares para fazer face às dívidas da Fortuna Films. Em ambos os casos, apesar das tentativas continuadas de vender os filmes já produzidos ao mesmo tempo que se lançaram novas produções, as vendas de património não foram senão um meio de saldar dívidas urgentes e de continuar a pagar os salários do pessoal contratado, adiando apenas a dissolução e total alienação dos bens da empresa.

Dada a diversidade dos trabalhos cinematográficos dessas empresas e, como vimos, a rentabilidade de outras atividades que não, necessariamente, a produção de ficção, os laboratórios e o seu pessoal foram afinal um aspecto ainda mais importante na infraestrutura dessas empresas do que os seus estúdios. Prova disso, o facto de algumas produções da Invicta terem arrancado ainda antes da conclusão do estúdio e o facto de a Caldevilla Film nunca ter chegado a concluir aquela estrutura (cujos alicerces a Tobis Portuguesa aproveitaria para construir o seu estúdio entre 1932 e 1934). A Fortuna Films, por seu lado, optou sempre por alugar estúdios e laboratórios de outras empresas⁶².

Para essas empresas, a produção de filmes “tipicamente portugueses” (e outros) não dependeu então em absoluto, ao contrário do que todas as vozes no campo cinematográfico português pareciam fazer crer, da existência de *todas*

61 Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945) foi produtora de cinema e escritora, pioneira da literatura infantil em Portugal. Viveu na França e na Suíça, onde divulgou a literatura portuguesa e traduziu para língua portuguesa diversos clássicos da literatura europeia. Seria ainda delegada do Governo Salazarista na Sociedade das Nações e escreveria livros de difusão e doutrinação do Estado Novo para crianças. A sua produtora, Fortuna Films (1922-23), apenas produziu dois filmes: *Sereia de pedra* (1922, Roger Lion) e *Os olhos da alma* (1923, Roger Lion).

62 A Fortuna Films alugou o estúdio da Portugália Film, em Lisboa, e os laboratórios da Pathé, em Paris.

aquelas infraestruturas. Muitas delas, como vimos, nem sequer puderam dispor dessas infraestruturas senão brevemente, ou não puderam usá-las da forma mais rentável. Do mesmo modo, como demonstra o exemplo da Invicta, não foi sequer a produção ficcional – apontada como principal razão da fundação da empresa – que se revelou a sua atividade mais lucrativa, mas sim a execução de intertítulos em português para os filmes estrangeiros distribuídos no país (obrigatórios por lei desde 1925⁶³).

Até certo ponto, podemos mesmo dizer que foi a pretensão de uma organização segundo moldes industriais, respeitando paradigmas de divisão do trabalho, separação de competências e produção em série, que provocou boa parte do insucesso financeiro dessas empresas. Produzindo filmes como mercadorias a vender unitariamente à medida que iam sendo concluídos, elas pareciam não reconhecer as dificuldades intrínsecas do escoamento da produção no contexto de um mercado cujas regras de compra e venda não permitiam a partilha do investimento, do risco e dos lucros. Investindo tremendas quantias na produção, mas reféns de um sistema de “vendas por exclusivos” a intermediários, aquelas produtoras não conseguiam reaver em tempo útil, ou de todo, o dinheiro avançado.

Entre 1924 e 1925 as quatro produtoras interromperam por isso a sua atividade e procederam, à exceção da Invicta – que podia continuar a depender da ainda lucrativa execução de intertítulos –, à dissolução das sociedades de acionistas que nelas tinham investido. Nas revistas de cinema dessa mesma época, ao mesmo tempo que surgiam as certidões de óbito da produção cinematográfica em Portugal (ou do “cinema português”, *tout court*), notavam-se os primeiros sinais de inflexão da predileção pelos filmes “tipicamente portugueses”.

Assim, na segunda metade da década de vinte, face a um panorama de produtoras constituídas *ad hoc* para um único filme e perante uma diversidade de produções que pareciam seguir as tendências (ritmo de montagem mais rápido, interpretação dos atores mais naturalista, cinema de géneros e em am-

63 Decreto nº 10573, de 26-2-1925.

biente urbano) dos cada vez mais populares filmes americanos (de que os trabalhos realizados em 1927 por Reinaldo Ferreira⁶⁴ são o melhor exemplo⁶⁵), multiplicaram-se as denúncias dos “erros” que tinham levado os dirigentes das produtoras do período anterior a optar por filmes “regionalistas” e “literários”. E exigia-se, constatando a inatividade dos estúdios existentes e a carestia de estreias de longas-metragens de ficção portuguesas, nada menos que uma “renascença do cinema nacional” (Cunha, 1924).

Explorando o vazio deixado pelo encerramento das produtoras do cinema “tipicamente português” e pela partida dos realizadores franceses, Rino Lupo⁶⁶ permaneceu no país e tentou adaptar-se aos novos gostos cinéfilos, apenas para ver abater-se sobre si a ira de uma nova geração de realizadores portugueses que via nele a personificação de todos os males do cinema anterior, ele que em 1923 realizara o filme que, para muitos, significou o ponto alto do cinema mudo português: *Os lobos* (1923) (Baptista, 2008b: 127-173). Com efeito, ainda no final dos anos vinte, e em plena sintonia com o que se passava no resto da Europa, um grupo de realizadores portugueses com uma elevada autoconsciência da inovação estilística dos seus filmes, apoiados por alguma reflexão teórica e, sobretudo, dotados de uma postura desafiadora e polemizadora, revolucionou o campo cinematográfico e tomou ares de verdadeira, se bem que efémera, “vanguarda” (Costa, 1991: 40-45). João de Almeida e Sá, Jorge Brum do Canto, Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro e Manoel de Oliveira realizaram um punhado de filmes de grande experimentação formal, vários deles

entre a ficção e um registo tendencialmente documental⁶⁷. Destaquem-se *Lisboa, crónica anedótica* (Leitão de Barros, 1930) e *Douro, faina fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931) que mostram bem aquelas características, além de, pela primeira vez, terem abordado a vida contemporânea nas duas maiores cidades do país, embora a tentativa de equilibrar tradição e modernidade nem sempre resultasse a favor desta última (Baptista, 2009).

Na verdade, a proximidade de alguns novos filmes portugueses em relação a um cinema que não estreava sempre em Portugal e de que, por vezes, apenas se tinha um conhecimento mediado (fosse através de revistas estrangeiras ou através dos artigos dos poucos jornalistas de cinema portugueses que, no estrangeiro, os tinham visto) era discutível. A recepção desse cinema não se fez sem equívocos vários: se nem todos aceitavam de bom grado as novidades «vanguardistas», também é verdade que os seus principais defensores não pugnavam pelas obras mais representativas do “cinema puro” francês ou alemão, mas simplesmente pelo “vanguardismo comercial”, isto é, por aquele cinema narrativo francês que tinha integrado aspectos meramente formais das primeiras obras. No final dos anos vinte, as discussões sobre a vanguarda cinematográfica que amornavam as conversas dos cafés cinéfilos de Lisboa e Porto não passavam por Hans Richter ou Man Ray, mas sim por Abel Gance e Marcel L’Herbier.

Esse horror aos “excessos vanguardistas” ajuda a perceber por que motivo, mesmo conhecendo e tendo assimilado, melhor ou pior, o novo cinema europeu, o que os cinéfilos portugueses mais reclamavam dos realizadores portugueses e mais haviam apreciado nos filmes de Leitão de Barros (que, 12 anos mais velho que Oliveira, era o líder incontestado da nova geração) tenha sido a sua manifesta capacidade de renovação e atualização “modernista” do cinema

64 Reinaldo Ferreira (1897-1935), também conhecido pelo pseudónimo Repórter X, foi jornalista, novelista, realizador e dramaturgo, especializado no género policial. Fundou a Repórter X Film (1927) e produziu, escreveu e realizou seis filmes.

65 Em 1927, Reinaldo Ferreira realizou a longa-metragem *O Táxi nº 9297* e as curtas *Rita ou Rito?...*, *Hipnotismo aos domicílios* e *Vigário Sport Club*.

66 Cesare Rino Lupo (1888-1934) foi um realizador italiano que trabalhou em cinema na Dinamarca, Rússia, Polónia, França, Portugal (onde permaneceu entre 1921 e 1931), Espanha, Itália e Alemanha. Para além da realização, fundou a Escola de Arte Cinematográfica (1923, Lisboa) e a Escola de Cinema (1923, Porto).

67 Os títulos a que me refiro são: *Bailando ao sol* (António Lopes Ribeiro, 1928), *A dança dos paroxismos* (Jorge Brum do Canto, 1929), *Lisboa, crónica anedótica* e *Maria do Mar* (Leitão de Barros, ambos de 1930), *Alfama*, *Velha Lisboa* (João de Almeida e Sá, 1930) e *Douro, faina fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931).

português, *mas sem romper com a função tradicionalmente atribuída ao cinema de documentar a "portugalidade" do país*. Se na primeira metade dos anos vinte os "dramas regionais" da Invicta Film tinham conseguido satisfazer plenamente a norma de produção nacionalista então vigente, a verdade é que, no final da década, seria exigido do cinema português – como de várias outras formas artísticas – que vestisse a pele de um "modernismo nacionalista".

Pesem embora as suas transformações subsequentes, a questão da especificidade do cinema feito em Portugal continuou a ser operativa muito para lá da transição para o cinema sonoro. Desde logo, porque a matriz do nacionalismo político-cultural continuou a ser um fator determinante na vida intelectual e artística portuguesa – e tanto mais a partir dos anos trinta, quando foi endossada por um regime político autoritário que a institucionalizou através de medidas de regulação geral do setor como o foram a reformulação da censura, a criação de organizações corporativas e a própria fundação de um organismo estatal com a tutela do setor (o Secretariado de Propaganda Nacional). Mas também porque a percepção de uma progressiva massificação dos consumos cinematográficos ao longo de toda a década de trinta, sobretudo notória no que ao omnipresente cinema estrangeiro (americano) dizia respeito, parecia tornar sempre atual (e porventura cada vez mais urgente até) os discursos nacionalistas e protecionistas no setor.

1930-1939

O CINEMA PORTUGUÊS DE SALAZAR⁶⁸

WAGNER PINHEIRO PEREIRA

"Penso também em sugerir a organização de grandes espetáculos de cinema popular onde o povo possa entreter-se, simultaneamente, com filmes educativos e com filmes que o divirtam. Convenceremos assim o povo, pouco a pouco, de que pensamos nele, de que a sua felicidade e o seu bem-estar constituem uma das nossas maiores preocupações..."

António de Oliveira Salazar

O cinema português e a "geração de 1930": problemas e perspectivas de interpretação

A nossa proposta de balizamento histórico para a "a geração de 1930" do cinema português, que será o objeto de estudo neste capítulo, é distinta da apontada pela historiografia clássica. Apesar de todos os méritos e importância, a historiografia clássica tradicionalmente concebeu a história do cinema português como uma narração panorâmica por décadas ou, nas poucas vezes em que propôs uma forma de balizamento histórico diferente, que privilegias-

68 O presente texto é baseado nos estudos realizados para a parte portuguesa da pesquisa de doutorado de minha autoria: Pereira, 2008. Agradeço ao Prof. Dr. Fernando Rosas e ao Dr. Tiago C. P. dos Reis Miranda, pelas orientações e contribuições valiosas dadas ao desenvolvimento das atividades desta pesquisa durante a minha estadia de investigação em Portugal.

se formas e conteúdos, acabou apresentando divergências em definir o início e término dessa fase do cinema português⁶⁹. Outro problema enfrentado pela historiografia clássica do cinema português, também presente em outras historiografias nacionais, é não levar em conta a circulação de ideias, imagens e práticas cinematográficas entre Portugal e os outros países europeus (notadamente Itália, Alemanha, Espanha e Rússia Soviética) e americanos (Brasil e Estados Unidos da América). Aspecto importante, tendo-se em vista que, especialmente nas décadas de 1930 e 1940, houve interesse dos diversos Estados nacionais em acompanhar as experiências de outros países no campo do cinema, visando fortalecê-lo como poderoso instrumento de educação nacionalista, de informação e de propaganda política⁷⁰.

Neste aspecto, entendemos essa “década” não em seu sentido puramente cronológico, mas no relativo ao conteúdo significativo das características e dos problemas que engendra. Por isso, a nossa “década de 1930” começa em 1926 e termina em 1949. Nesta época o cinema mudo português conheceu um período final de grande vitalidade com as obras de Leitão de Barros, nomeadamente a célebre *Maria do Mar* (1930), e o notável documentário de Manoel de Oliveira, *Douro, faina fluvial* (1931). Foi também Leitão de Barros a marcar o início do cinema sonoro com *A severa* (1931). A fundação da *Tobis Portuguesa*, no ano

69 Na leitura de algumas obras clássicas é possível encontrar análises que oscilam em balizar o início da “Geração de 1930” do cinema português entre 1923, 1927, 1930 e/ou 1931, e pontuar os anos de 1946, 1949, 1950 e/ou 1962, como data de término. Refiro-me, especialmente, aos trabalhos de: Pina, 1978: 18, 27; Pina, 1986; Costa, 1978; Ribeiro, 1983; dentre outros trabalhos relevantes sobre o tema.

70 Em minha tese de doutorado, “O império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazi-fascista na Europa e na América Latina (1933-1955)”, busquei contribuir para diminuir esta lacuna de conhecimento, procurando verificar como se configurou o modelo de cinema nazi-fascista e os diálogos, parcerias e acordos travados entre a Alemanha nazista com a Itália fascista, o Portugal salazarista e a Espanha franquista. Procurei também estudar como essa experiência circulou, tendo sido recebida e retrabalhada no Brasil varguista e na Argentina peronista. Vide Pereira, 2009: 45-88; Pereira, 2003: 101-131.

seguinte, contribuiu decisivamente para o incremento da indústria cinematográfica portuguesa nas décadas de 1930 e 1940, dominadas pela produção de filmes de reconstituição histórica e comédias populares, em correspondência com as preocupações nacionalistas e moralistas do Estado Novo (1933-1974). Nesse período, a política cultural do regime salazarista empenhou-se em fortalecer nacionalmente o cinema português e inseri-lo no contexto mundial, através da participação portuguesa no projeto de expansão internacional do cinema nazi-fascista na Europa e na América Latina (décadas de 1930-1940) e, no contexto da Guerra Fria, através das parcerias de coprodução cinematográfica com a Espanha e o Brasil.

A fase da “geração de 1930” chegaria ao fim ao sofrer abalo profundo em decorrência dos seguintes fatores: 1) o fracasso da Lei nº 2027 (1948); 2) a saída de Antonio Ferro do Secretariado Nacional de Informação – SNI (1949); 3) a mudança geracional ocorrida nos bastidores do poder do regime salazarista, que marcou a transição de uma primeira geração de intelectuais nacionalistas a uma segunda geração de serventuários intelectuais do Estado Novo. Esse processo correspondeu, no meio cinematográfico, a substituição do grupo de cineastas da “geração de 1930” (António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, Chianca de Garcia, Arthur Duarte, Continelli Telmo e Manoel de Oliveira) pelo dos seus antigos assistentes (Henrique Campos, Perdigão Queiroga, Augusto Fraga, Fernando Garcia e Constantino Esteves). Esses foram os principais fatores responsáveis pela crise do cinema português na década de 1950.

Através deste balizamento histórico pretende-se mostrar que o cinema português da “geração de 1930”, apesar da escassez de mercado e de se manter entre aventuras individuais e protecionismo estatal, revelou os realizadores mais talentosos e produziu não só alguns dos maiores clássicos portugueses, mas também os mais significativos da época salazarista. A produção cinematográfica desse período representa, de forma exemplar, a evolução do regime, sendo o espelho cultural, político e social de suas transformações.

Panorama do cinema português: do experimentalismo do cinema mudo à introdução do sonoro

No plano político, a década de 1920 foi a época em que ocorreu a revolta militar de 28 de maio de 1926, que acabou por constituir o início de um período de ditadura a que só outro golpe poria fim, em 25 de abril de 1974. Uma das armas do novo regime foi a censura, que, nos primeiros anos, afetou vários meios de comunicação, especialmente a imprensa.

O novo regime dispôs a intervir na atividade cinematográfica tanto para vigiar quanto para proteger e “incentivar”. Assim, em 1929, foi criada a *Inspecção dos Espectáculos* (Decreto nº. 17046-A), que orientaria, entre outras coisas, o trabalho da comissão de censura, já na posse de normas concretas sobre fiscalização da imoralidade, contidas na Lei nº 1748, de 16 de fevereiro de 1925, ainda no regime anterior. Outro exemplo da aparente vontade de proteger a cinematografia nacional, mas que acabaria por ser-lhe prejudicial, foi o Decreto nº 13564, de 6 de maio de 1927, em que determinava-se que todas as sessões públicas de cinema teriam de, obrigatoriamente, incluir a exibição de um filme de produção nacional com um mínimo de 100 metros. O diploma ficou conhecido como “Lei dos 100 Metros”, com resultados bem diferentes, no entanto, daqueles para que fora criado. Afinal, isso fez com que se produzisse um número considerável de curtas-metragens, muitos dos quais sem qualquer valor artístico, que serviam de complemento à apresentação de filmes estrangeiros, sem que nem as empresas de produção nem de distribuição tivessem grandes custos ou dificuldades em cumprir a nova lei.

O cinema mudo português viria ainda a conhecer um período final de grande vitalidade, em que se produziram, apesar de várias vicissitudes, algumas das obras que mais marcaram a cinematografia portuguesa. A geração de cineastas que surgiu nos últimos anos do cinema mudo foi uma geração de “intelectuais vanguardistas”, para os quais o cinema representava, como na Alemanha, na França ou na Rússia Soviética, um meio revolucionário, carregado de potencialidades expressivas.

O primeiro cineasta da “geração de 1930” do cinema português foi Leitão de Barros (1896-1967), jornalista e professor de desenho e matemática, que

vinha atuando, do ponto de vista cultural, na sociedade portuguesa desde os anos 1920. Quanto ao cinema, realizou em 1918 *Mal de Espanha e Malmequer*, um melodrama romântico passado no século XVIII, que revelou um cuidado com cenários e figurinos, marca dos filmes de reconstituição histórica que Leitão de Barros viria a realizar futuramente. Esses filmes revelaram também grandes preocupações estéticas e utilizaram pela primeira vez em Portugal a técnica de pintarem-se alguns metros de película de determinadas cores, com o objetivo de, assim, se transmitirem os sentimentos das personagens ou de, pura e simplesmente, se marcar a distinção entre o dia e a noite. Neste primeiro momento, Leitão de Barros dirigiu o documentário *Sidónio Pais: Proclamação do Presidente da República* (1918) e planejou o filme *O homem dos olhos tortos* (1918), policial de referência americana, que não chegou a concretizar, uma vez que as estruturas de produção em Lisboa estavam ainda longe de proporcionar continuidade de trabalho na área do cinema. Esses primeiros filmes anunciavam já a sua dualidade entre o gosto pela reconstituição histórica e a síntese da visão modernista.

Após um “interregno cinematográfico” durante o qual se dedicou ao teatro, o cinema voltaria a cativá-lo em 1927 quando, veraneando com António Lopes Ribeiro em Nazaré, se entusiasmou com as imagens que este filmava da faina dos pescadores: retomando o tema, com o amigo como operador de câmara, Leitão de Barros realizou *Nazaré, praia de pescadores* (1929), documentário que evidencia a influência do cinema soviético e a atenção ao valor dramático da fotografia, combinando de forma admirável o espaço geográfico com os sentimentos e as emoções da comunidade de pescadores. Leitão de Barros jogou brilhantemente com as possibilidades do preto e branco, associando a claridade às casas, à areia da praia e ao céu e o negro ao vestuário e às redes.

Em fevereiro de 1929, os dois cineastas partem em visita aos principais estúdios europeus, dentre eles os da Alemanha, França, Espanha e Itália, e, no regresso, Leitão de Barros trouxe, na bagagem, ideias que lhe permitiriam realizar as suas obras cinematográficas mais significativas:

Lisboa, crônica anedótica (1930) oferece, numa sucessão bem encadeada de episódios, uma visão expressiva das diferentes facetas que retratam o cotidiano do espaço urbano da capital. O filme recorre a nomes conhecidos do teatro português, em especial do teatro de revista, gênero muito popular caracterizado pela crítica social e política que, embora também fosse feito na província a nível amadorístico, sempre ficou muito identificado com Lisboa.

Maria do Mar (1930), realizado com colaboração no argumento e assistência de direção de António Lopes Ribeiro, é para muitos a obra-prima do cinema mudo português, estando representado nas cinematecas de Londres, Nova York, Moscou e Tóquio. Rodado na Praia da Nazaré aborda as dificuldades de vida da comunidade dos pescadores, narrando a história de amor entre dois jovens cujas famílias haviam cortado relações na sequência de um naufrágio. Nessa obra, Leitão de Barros optou essencialmente por atores amadores e habitantes de Nazaré, a fim de conferir a maior autenticidade possível a um filme que combina a ficção com o documentário.

Nazaré – praia de pescadores e *Maria do Mar* são filmes onde se impôs o primado de uma imagem esteticamente trabalhada e uma montagem atenta à dinâmica interna, influenciadas pelos cinemas de vanguarda europeus da época, especialmente o alemão e o soviético. A influência do cinema soviético é sentida na sequência da corrida do povo por ruas e montes, em direção à praia, numa montagem alternada, assim como no fato de Leitão de Barros usar grandes planos e “desenhar” as personagens com um sentido estético e uma sensualidade raros no cinema português e até mesmo internacional daquela época.

Outros exemplos de filmes de vanguarda em Portugal na fase final do cinema mudo foram realizados por dois representativos cineastas da “geração de 1930”: Jorge Brum do Canto e Manoel de Oliveira.

O primeiro trata-se de *A dança dos paroxismos* (1929), de Jorge Brum do Canto (1910-1994), cineasta que começou muito jovem a interessar-se por cinema, constando ter escrito a sua primeira crítica aos nove anos de idade. Em 1925, com quinze anos, iniciou uma carreira de ator de cinema, desempenhando um pequeno papel no filme *O desconhecido*, de Rino Lupo. Entre 1927 e 1929

foi crítico do cinema no jornal *Século*, começando, entretanto, a frequentar o curso de Direito da Universidade Clássica de Lisboa, que não viria a completar.

A estreia de Jorge Brum do Canto como cineasta, aos dezoito anos, ocorreu com realização de *A dança dos paroxismos*, um inovador exercício fílmico influenciado pelo vanguardismo francês, que teve apenas uma exibição privada em novembro de 1930, sendo somente redescoberto pelo público numa retrospectiva dedicada as obras do cineasta realizada pela Cinemateca Portuguesa em 1984. Após a exibição em 27 de outubro de 1984, o filme foi várias vezes exibido em Portugal e no exterior.

Apesar de o cineasta ter rejeitado na época classificá-lo de um “filme vanguardista”, trata-se de um ensaio visual dedicado a Marcel L’Herbier, um dos mais importantes expoentes do movimento de *avant-garde* francesa. Inspirado numa lenda nórdica, em que se baseou Leconte de Lisle, expoente da poesia parnasiana, no seu poema “Les Elfes”, conta a história do jovem cavaleiro Gonthamm (interpretado pelo próprio Jorge Brum do Canto), que tomba apaixonado por uma jovem lindíssima, mas a sua afeição é destruída por Banschi, entidade maléfica.

Na década de 1930, Jorge Brum do Canto combinou a colaboração em várias revistas de cinema (*Cinéfilo*, *Kino*, *Imagem*) com a atividade de documentarista, com filmes como *Fabricação de mangueiras* (1932), *Abrantes* (1933), *Uma tarde em Alcácer* (1933), *Berlengas* (1934), *A dança dos Ulmeiros* (1934), *A obra da junta autónoma das estradas* (1934) e *Hora H* (1938), este último sobre a Orquestra Aldrabófona, um fenómeno radiofónico de grande popularidade. Foi, como veremos mais adiante, com o filme *Canção da terra* (1938), que o cineasta enveredou para o campo do cinema ficcional e de reconstituição histórica.

O outro filme vanguardista português da época, *Douro, faina fluvial* (1931), revelou a maior surpresa e o maior talento do cinema português: Manoel de Oliveira (1908). Considerado um dos mais importantes cineastas portugueses ainda vivo e em atividade no século XXI, segundo o reconhecimento da crítica internacional, Manoel de Oliveira, nascido na cidade do Porto, até

1931 era ainda uma figura quase desconhecida no meio cinematográfico. Foi no âmbito dos esportes, especialmente do atletismo e do automobilismo, que se tornou primeiro conhecido. No entanto, nasceu também cedo o seu interesse pelo cinema, tendo decidido frequentar, sob o pseudônimo de Rudy Oliver, a escola de atores para cinema que o realizador italiano Rino Lupo abriu na cidade do Porto. A partir desse contato, interpretou um dos papéis de *Fátima milagrosa* (1928), um filme da fase mais convencional de Rino Lupo, sobre uma família da burguesia de Lisboa.

Entre 1929 e 1931, Manoel de Oliveira filmou, com uma câmera dada pelo pai, um curta-metragem sobre o trabalho cotidiano na margem direita do rio Douro, no Porto, intitulado *Douro, faina fluvial* (1931). Este filme influenciado por *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (*Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927), de Walter Ruttmann⁷¹, revelou um olhar pessoal e uma forma nova de ver e de captar a realidade portuguesa. Quem se apercebeu disso, e do caráter inovador do filme, foi o crítico e cineasta António Lopes Ribeiro, que o descobriu ainda na mesa de montagem e que convenceu o jovem realizador de 23 anos a apresentá-lo como complemento de *A severa* (1931), de Leitão de Barros, no V Congresso Internacional da Crítica, realizado em Lisboa, em 21 de setembro de 1931. A reação de parte dos portugueses presentes, que esperavam um documentário de teor paisagístico, foi altamente negativa (*“Um sem jeito aquelas imagens vertiginosas! Uma vergonha mostrar a estrangeiros aquelas mulheres enfarruscadas, com carros de carvão à cabeça, de pé descalço... aquelas nojentas vielas do Porto... aqueles prédios leprosos do Barredo...”*, teriam, segundo Alves Costa, proferido os indignados portugueses

após a sessão⁷²), contrastando, porém, com a de vários convidados internacionais – Luigi Pirandello, Gerard Bauer, Étienne Rey, Dunton Green, Émile Vuillermoz, entre outros –, que se mostraram agradavelmente surpreendidos pela modernidade da realização.

No entanto, foi somente três anos depois que o filme já sonorizado (com música do prestigiado compositor Luís de Freitas Branco) e reduzido na extensão voltaria a ser mostrado ao público numa sala de cinema, como complemento do longa-metragem *Gado bravo* (1934), de António Lopes Ribeiro. Foi nesse momento que muitos portugueses se deram conta do vigor e do poder de sugestão dessa obra-prima do cinema português, que apresentava um ritmo e uma montagem evocativa de algumas obras de Sergei Eisenstein e Dovjenco; assim como a expressividade e o rigor na composição de plano que eram encontrados nos documentários de Robert Flaherty, Walter Ruttmann e Dziga Vertov. Um dos primeiros a reconhecer e a proclamar o valor de Oliveira como cineasta, José Régio escreveu:

“O seu documentário é, sim, um documentário: da ponte à foz, toda a vida do Douro aí se documenta. Mas, além disso, é uma poderosa visão de poeta. O espectador não assiste impassível ou simplesmente divertido, ao desenrolar do filme. Isso que pretenderam alguns pintores futuristas – colocar o espectador no próprio centro do quadro – consegue-o Manoel de Oliveira no seu filme. Indefeso e surpreso, o espectador é arrastado pelo ritmo vertiginoso daqueles quadros e semi-quadros que continuamente se completam e desenvolvem [...]” (*Presença*, nº 33, julho-outubro, 1931).

Já Rodrigues de Freitas, na revista *Movimento*, complementar esta análise valorizando vários aspectos estéticos do filme:

71 Apesar da sugestão da linha mestra de *Douro, faina fluvial* ter vindo de *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, o crítico italiano Ugo Csiraghi, escreveria em *L'Unità*, de 8 de setembro de 1976, a seguinte observação: “Nesta curta-metragem, realizada em 1930, há ressonâncias do melhor documentarismo europeu, de Ivens aos soviéticos, de Ruttmann a Grierson, mas revistas e elaboradas com tal força e originalidade que fazem de Manoel de Oliveira um artista que só a si próprio se assemelha”. (Apud Costa, 1978: 63).

72 Ibidem: 64. Ainda segundo Alves Costa apenas os críticos portugueses Avelino de Almeida (que foi o diretor da revista *Cinéfilo*), José Régio, na *Presença*, e Adolfo Casais Monteiro, na revista *Movimento*, “remaram contra a maré” e defenderam abertamente Manoel de Oliveira e seu filme, sendo as únicas manifestações de apreço e encorajamento naquele momento. Somente a partir da exibição em 1934, o filme começou a receber análises mais positivas dos críticos portugueses.

“Nasce o dia e recomeça a faina; tudo ali surge em movimento, no ritmo da azáfama e das horas que vão correndo; o trabalho começou; e cresce e a vida explode (*sic*) em acção, em força e luta; serena chegou a hora do almoço e do descanso – e há como que uma síncope. Depois, de novo a faina volta..., a vida retoma a intensidade das primeiras horas do dia, até que o cansaço chega, os homens vergam e as pernas fraquejam, enquanto que na natureza, à volta, desde a calma e a solidão. O artista-realizador, poeta, vai visualizando os estados de alma, no homem e na natureza; os dois elementos decorrem fundidos, em ritmos correspondentes, em permanente simpatia. Acompanhando-se nas horas que deslizam, a vida do rio e a do homem, penetram-se, complementando-se. *Douro, faina fluvial* aparece-nos, assim, como um filme de essência profundamente poética, mas não é só isso. O filme abandona aqui e ali aqueles estados de alma de que falei, e aponta, frisa, marca, quase discute, problemas de ordem social. Façam presente, na memória, os paralelos entre o trabalho do homem e o da máquina e veja-se, de facto, se não há ali dialéctica social... [...] Um filme que vive pelos elementos essenciais da arte: criação e expressão, neste caso, pela sua visão e pela sua montagem.” (Apud Costa, 1978: 66-67.)

Em 1932, Manoel de Oliveira realizou dois pequenos documentários, *Estátuas de Lisboa* (que estreou sem sua autorização, já que o considerava incompleto) e *Hulha branca*, sobre a empresa hidroelétrica do rio Ave. Em 1933 voltaríamos a vê-lo como ator, no papel de galã, no primeiro filme sonoro totalmente rodado em Portugal, *A canção de Lisboa*.

Após alguns anos sem filmar regressou em 1938 com outros dois pequenos documentários: *Miramar, praia das rosas* e *Em Portugal já se fabricam automóveis*, sobre o modelo Edifor, que se procurou comercializar no Porto. Dois anos depois rodou um documentário de maior duração sobre a vila de Famalicão, entre outros aspectos com incursões pela presença naquela área de Camilo Castelo Branco, escritor que, decorridas várias décadas, haveria de estar ligado à sua obra fílmica.

Depois de ter fundado uma empresa produtora de filmes, visando uma regularidade na criação cinematográfica, António Lopes Ribeiro deu a Manoel de Oliveira a oportunidade de rodar o seu primeiro longa-metragem. Oliveira optou pela adaptação da obra “Meninos milionários”, de João Rodrigues de Freitas, a que dará o nome de *Aniki-Bóbo*, verso de uma cantiga usada pelas crianças

da zona ribeirinha do Porto quando brincavam de polícia e ladrão. As crianças são, aliás, as protagonistas do filme, “vivendo” problemas e situações de um universo adulto. O filme estreou em 1942 e não obteve êxito comercial, já que fora realizado numa época em que era a comédia, interpretada por atores populares, o gênero que angariava as preferências do gosto do público. Quando, mais tarde, o filme foi exibido em outros países, houve setores da crítica que o apontaram como precursor do neorealismo.

Sem meios para continuar a sua atividade cinematográfica, Manoel de Oliveira só voltaria a fazer-se notar em 1956, com o documentário *O pintor e a cidade*. Isso era um indício da necessidade do salazarismo começar a perder a sua força política e começar a sair de cena, para Manoel de Oliveira poder deixar o seu período de ostracismo e retornar à produção cinematográfica.

A introdução do cinema sonoro em Portugal: a criação da Tobis portuguesa e os filmes *A Severa* (1931) e *Canção de Lisboa* (1933)

Ao final da década de 1920, o cinema mudo chegava ao máximo das suas possibilidades expressivas, deixando para o sonoro, no início da década de 1930, a responsabilidade de atingir o nível artístico encontrado pelos seus autores mais representativos.

O sonoro não havia chegado a Portugal na década de 1920, como ocorreu nos Estados Unidos da América, ou nos principais países europeus, mas apenas em 5 de abril de 1930, quando ocorreu a estreia no Royal (com direito à presença do presidente da República, o general Oscar Carmona, na sessão) de *Sombras brancas nos mares do sul* (*White shadows of the south seas*, 1928), de W. S. Van Dyke. Só em dezembro do mesmo ano, os cinemas mais nobres, o São Luiz e o Tivoli, se juntaram à novidade: o São Luiz com *Patrulha da madrugada* (*The dawn patrol*, 1930), de Howard Hawks; e o Tivoli com a versão portuguesa, dirigida pelo brasileiro Alberto Cavalcanti, de *Sarah and sohn*, de Dorothy Arzner, intitulada em Portugal de *Canção do berço*. A última estreia (22 de dezembro de 1930) é particularmente relevante para a história do cinema em Portugal, pois foi a primeira vez que os portugueses ouviram falar português no cinema.

O ano de 1930 assistiu também à estreia de dois dos mais célebres filmes de Leitão de Barros: *Lisboa, crônica anedótica*, em simultâneo no Tivoli e no São Luiz, a 1ª de abril (cinco dias antes da estreia do sonoro) e *Maria do Mar*, no São Luiz, a 20 de maio. Mas a indiscutível beleza plástica dessas obras era uma beleza que tudo devia à estética do cinema mudo, sobretudo à influência do cinema alemão e soviético, e que parecia, a partir daquele ano, estar condenado.

Num certo sentido, o sonoro não pôde ter chegado em pior momento para a geração de cinéfilos que, nos finais da década de 1920, tomou o poder. A Revolução de 28 de Maio de 1926 e, sobretudo, a consolidação da Ditadura Militar em 1928, com Salazar a tomar posse como Ministro das Finanças (27/04/1928), entusiasmou essa geração que, com o entusiasmo dos principiantes e em consonância com os seus colegas cinéfilos italianos (fascistas), proclamaram que só uma “arte nova” – o cinema – poderia glorificar o novo regime. Nas revistas especializadas que surgiram por esses anos (*Invicta Cine*, *Cinéfilo*, *Imagem* e *Kino*), Leitão de Barros, Antonio Lopes Ribeiro e Chianca de Garcia, pediam ao novo Estado (ainda não Estado Novo, que somente seria implantado em 11 de abril de 1933) que lhes desse os meios e eles criariam as produções em consonância com os novos tempos⁷³. Na revista *Imagem*, a 4 de julho de 1930, Chianca de Garcia escreveu: “O momento é único. Só há um caminho a seguir – promover a criação em Portugal de um estúdio para o cinema sonoro”. E, para quem não o compreendesse, sabia-se qual o argumento

a utilizar: o nacionalismo. Valor importante para o novo regime, que não podia fazer-se mais de surdo a quem com tanto som lhe gritava que “a empanturradela permanente e indiscriminada de fitas estrangeiras, alheias senão contrárias à nossa idiossincrasia, à nossa maneira de ser e de pensar, aos interesses, aos imperativos e aos anseios nacionais, não pode deixar de ser instrumento de desagregação portuguesa – no plano moral, no campo social, no campo político”⁷⁴.

O apelo do “novo” misturava-se com a retórica mais reacionária para forçar o governo a ouvir. E o governo não só ouviu como decidiu apoiar o cinema. Assim, em 1927, os jovens cineastas saudaram a posse do capitão Óscar de Freitas, filho de um dos primeiros ministros da ditadura, o general Vicente de Freitas, e amigo próximo de Antonio Lopes Ribeiro⁷⁵, para titular da *Inspecção dos Espectáculos* (criada em 1927 e primeiro órgão de “tutela” da ditadura ao cinema). No mesmo ano, como já vimos, publicou-se a “Lei dos 100 Metros” de proteção ao cinema nacional.

O dia 25 de outubro de 1930 simbolizou a data da tomada de poder pelos cineastas da “geração de 1930”. Nesse dia foi empossada a Comissão que “devia estudar as bases para a criação em Portugal de um estúdio para a produção de fonofilmes”. Integravam-na: dr. Ricardo Jorge e arquiteto Raul Lino, representantes, respectivamente, do São Luís e da empresa do Tivoli, por parte do setor da exibição; dr. João Botto de Carvalho, como sócio-gerente da *Sociedade Geral de Filmes*, e J. Castello Lopes, os quais representavam os distribuidores; José Leitão de Barros, diretor da produção da *Sociedade Universal de Superfilmes* (SUS), e Aníbal Contreiras, sócio do laboratório *Lisboa Filme*, em delegação dos pro-

73 Conforme ressalta Paulo Jorge Granja, a maioria das revistas cinematográficas publicadas nas décadas de 1930 e 1940, dependendo da publicidade das distribuidoras e das salas de exibição, não poupava elogios ao cinema nacional. Tratava-se de incentivar o surgimento e a consolidação da indústria cinematográfica em Portugal e a imprensa, cumplice, precava-se com ataques prévios de falta de patriotismo contra todos os críticos que pudessem vir a ser mais exigentes. De resto, o meio era pequeno e jornalistas e críticos, frequentemente, tinham interesses no mundo do cinema, acabando a crítica mais independente por desenvolver-se em semanários literários e culturais, quase sempre à esquerda do regime, como, por exemplo, a *Seara Nova*, a *Presença*, *O Diabo*, *O Globo*, ou a *Vértice*. (Cf. Granja, 2002: 29-30). Dentre as novas revistas especializadas em crítica cinematográfica, acrescentando-se ao *Cinéfilo*, que duraria até 1939, surgiram: *Imagem* (1930), *Kino* (1930), *Animatógrafo* (1933), *Cine-Jornal* (1935), todas em Lisboa, e *Movimento* (1933), no Porto, onde se defendia a criação de um cineclubes. (Pina, 1986: 117-118.)

74 As palavras citadas são do crítico Domingos de Mascarenhas, acérrimo ultra do Estado Novo e foram transcritas por Pina, 1986: 58. Segundo os dados estatísticos de filmes exibidos em Portugal, apresentados por Alves Costa, é possível constatar uma nítida “colonização” do mercado português pela produção americana: 574 filmes contra 142 franceses, 105 alemães, 19 ingleses, 6 russos, 3 dinamarqueses, 2 brasileiros, 2 mexicanos, 1 sueco, 1 austríaco e 1 japonês. Cf. Costa, 1978: 75.

75 Para quem tinha conseguido, inclusive, um passaporte de “missão especial” para a URSS em 1929.

dutores; e os jornalistas Eduardo Chianca de Garcia e António Lopes Ribeiro, como representantes da imprensa cinematográfica (Ribeiro, 1983: 278).

A Comissão trabalhou bem e depressa como se vê pelo seu relatório final de 1931, onde propôs as bases de uma indústria cinematográfica e de uma série de estruturas paralelas. Segundo Félix Ribeiro, no relatório elaborado pelas entidades portuguesas, chegou-se à conclusão de que em Portugal se deveria passar a contar prioritariamente com artistas portugueses quanto à realização de filmes nacionais, sugerindo-se, então, como condição essencial e preferencial, a construção de um estúdio onde tais produções pudessem vir a ser tecnicamente realizadas. E, ao mesmo tempo, afirmava a Comissão: "Compete, portanto, ao Estado facilitar às entidades particulares que surjam dispostas a industrializar a produção cinematográfica, o exercício da mesma indústria".

Tais facilidades eram assim discriminadas:

- 1º – Facilidades aduaneiras para a importação de matérias-primas e mecanismos à semelhança do que se fizera já com outras indústrias consideradas de utilidade pública;
- 2º – Adjudicar por concurso público, a entidades portuguesas e só a essas, a execução de filmes de propaganda nacional e, duma maneira geral, todos os trabalhos de produção cinematográfica;
- 3º – Criar, pela *Inspecção-Geral dos Espectáculos*, estímulos e prêmios para as melhores obras apresentadas pelas mesmas entidades;
- 4º – Criar para o espetáculo cinematográfico nacional tabelas de impostos diferentes dos do espetáculo cinematográfico estrangeiro;
- 5º – Criar a percentagem do filme nacional nos programas a exhibir, de acordo com o progressivo desenvolvimento da indústria;
- 6º – Criar pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros uma comissão de propaganda do filme português no estrangeiro;
- 7º – Criar um Arquivo Cinematográfico Nacional, depositário de todos os documentos cinematográficos de valor histórico e de registro." (Cf. Ribeiro, 1983: 278-279).

Ainda segundo Félix Ribeiro, no que diz respeito à futura edificação e equipamento do estúdio, elemento que, em rigor, desencadeara todo o proces-

so, haviam sido feitas consultas às firmas que, nesse início de sistema, se ocupavam da fabricação de material adequado para que, a partir de então, passasse a ser estudada toda a problemática do cinema sonoro. Em prazos relativamente curtos foram recebidos projetos-relatórios das três empresas mais importantes daquela época neste setor: a alemã *Tobis Klangfilm* e as americanas *Western Electric* e *Radio Corporation of America*, duas firmas que detinham nos Estados Unidos da América, na prática, o monopólio da construção de equipamento e demais aparelhagem sonora, sobretudo no que respeitava à produção – (Apud Ribeiro, 1983: 278).

Conforme descreve João Bénard da Costa, em *Histórias do cinema*:

"Os contatos internacionais começaram de imediato e com rapidez vertiginosa. Três meses depois da entrega do relatório da Comissão, era anunciada a constituição da *Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm*, em grande parte equipada com material técnico alemão da sua homônima. Em [03 de] junho de 1932, nascia a *Tobis Portuguesa*, instalada na Quinta das Conchas, ao Lumiar, onde dez anos antes Maurice Mariaud rodara para a *Caldevilla Films* os interiores de *Os fareiros* e de *As pupilas do Senhor Reitor*. Em 1933, a *Tobis*, com projeto de Cottinelli Telmo, iniciou a atividade, precisamente no mês e no ano em que Hitler subiu ao poder na Alemanha, donde havia vindo todas as infraestruturas. Quatro anos depois, a *Lisboa Filme*, importante acionista da *Tobis*, mudava para a contígua Quinta dos Ulmeiros e lá edificou os primeiros grandes laboratórios nacionais, no sonho de "uma cidade do cinema" que Luís de Pina julga inspirada na *Cinecittà* de Roma, inaugurada na primavera de 1937. O Lumiar passava a ser o centro do cinema português, ou o "cemitério e sanatório dele", como mais tarde Leitão de Barros lhe chamou. Mas, entre 1932 e 1937, lançaram-se as bases da única indústria de cinema que até hoje houve em Portugal, o que explica tanto a animação dos anos 1940 como, depois, com a sua decadência, a pompa fúnebre dos anos 1950." (Costa, 1991: 49).

A *Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm* foi um projeto acalentado pelos dirigentes da Comissão e fundamentado no reconhecimento da "importância social da cinematografia sonora como meio de educação e

de cultura, ainda como instrumento de informação, de documentação, propaganda e publicidade”, acrescentando-se ainda, conforme exposto na razão social da empresa, o seguinte:

“Move-nos, muito mais do que quaisquer considerações de caráter industrial ou comercial, um pensamento eminentemente patriótico: o de tornar possível a criação de uma arte nacional que em muitos aspectos e por muitos títulos, pode e deve ter uma vasta influência na vida e no progresso da Nação.” (Apud Ribeiro, 1983: 292-293).

Todavia, é importante apontar que, posteriormente ao início dos trabalhos da Comissão, mas antes da sua conclusão e efetivação, ocorreu a produção do primeiro filme sonoro português. Afinal, como os estúdios demoravam a serem construídos, os cineastas da geração de 1930 perceberam – depressa e bem – que para haver estúdio era preciso haver um filme que, aproveitando a “fúria do sonoro”, fosse enorme êxito, para convencer definitivamente os poderosos a financiar e encampar o projeto de um legítimo cinema português.

Leitão de Barros, com o seu espírito de iniciativa e empreendedorismo, não perdeu tempo. Naquele momento recordou que, por volta do final da Primeira Guerra Mundial, havia comprado os direitos de uma adaptação de *A Severa*, pensando até fazê-la com a grande Ângela Pinto⁷⁶.

76 João Bénard da Costa chama a atenção para um aspecto importante: Leitão de Barros, ao comprar os direitos autorais para a adaptação cinematográfica de *A Severa* havia sondado a grande Ângela Pinto para o papel da protagonista. No entanto, no cenário – político e cinematográfico – de 1930-1931, não se tratava mais de ir repescar velhas glórias do palco. Para novos tempos e novo cinema, caras novas. Confirmava-se assim uma tendência que é mais um traço de união entre a geração de 1930 e a geração de 1960: mudança completa (ou quase completa) de elencos e equipes para sublinhar o corte geracional. Não mais (ou muito pouco) se viam no cinema português as grandes figuras do teatro (Eduardo Brazão, António Pinheiro, Carlos Santos, Pato Monix, Brunilde Júdice, Adelina Abranches, Palmira Bastos, Amélia Rey-Colaço, Ângela Pinto, Robles Monteiro, Duarte Silva), ou as efêmeras “musas do silêncio” (Maria Emília Castelo Branco, Branca de Oliveira, Sarah Cunha, Ema de Oliveira), que haviam sido os rostos permanentes na década de 1920. Ou se iam buscar novos galãs e vamps à “vida real” (como Barros fizera já em *Maria do Mar* com Eduardo Oliveira Martins ou com a efêmera Rosa Maria

A Severa, romance literário e peça de teatro, datados de 1901, foi, com *A ceia dos cardeais*, do ano seguinte, a obra mais popular de Júlio Dantas, que participou ativamente no filme e escreveu diálogos tão sublimes quanto os do fado que a Severa canta em Queluz: “Quem cria filhas no mundo/ Não ria das desgraçadas/ Porque as filhas da desgraça/ Também nasceram honradas...”. Nela, o escritor, visivelmente influenciado pela *Dama das Camélias*, tentara uma versão lisboeta e fadista do tema da “transviada” ou, como no caso se lhe chama, da “enjeitada”. Situada em 1846, a peça narrava os amores lendários do Conde de Marialva, toureiro, libertino e luso equivalente de Casanova pela fadista Maria Severa Onofriana (1820-1846)⁷⁷, conhecida pela alcunha “A Severa”, uma

Monteiro), ou se impunha nas telas uma nova geração de atores de teatro, vindos, sobretudo, não mais do “teatro declamado”, mas do “teatro de revista” e que seriam – como foram – os trunfos maiores da popularidade do cinema português, nas décadas de 1930 e 1940: Beatriz Costa, Vasco Santana, António Silva, Maria Matos, Costinha, Teresa Gomes, Maria Olguim, Ribeirinho. E a mudança não se limitou aos atores. Se Artur Costa de Macedo e Manuel Luís Vieira, os melhores operadores portugueses dos anos 1920 ainda estavam ao lado de Leitão de Barros ou de Jorge Brum do Canto, eles desapareceriam praticamente das produções da década de 1930, substituídos por Salazar Diniz, César de Sá, Aquilino Mendes, Octávio Bobone, António Mendes, etc. Cf. Costa, 1991: 50-51.

77 Maria Severa Onofriana (1820-1846), “A Severa”, foi uma cantora portuguesa de fado, considerada a mítica fundadora do fado, caracterizada pelos seus fados lisboetas. Os locais de atuação de Severa estão relacionados com os circuitos de prostituição, em particular do Bairro Alto e da Mouraria. Severa fez também apresentações em festas aristocráticas, fato tornado possível pela sua ligação ao Conde de Vimoso (Dom Francisco de Paula Portugal e Castro), um de seus amantes mais conhecidos, que, segundo a lenda, era enfeitado pela forma como ela cantava e tocava guitarra, levando-a frequentemente à tourada. Severa morreu de tuberculose a 30 de novembro de 1846 na Mouraria, em Lisboa, tendo sido sepultada no cemitério do Alto de S. João numa vala comum. Após a morte, Severa passou a usufruir de uma crescente fama, até então inédita nestes círculos populares, cantada em letras de fados, em romance e até no cinema. Em 1901, Júlio Dantas escreveu o romance *A Severa* e alterou muitos aspectos históricos da biografia da fadista, atribuindo-lhe uma origem cigana, transformando o Conde de Vimoso em “Conde de Marialva” e construindo um enredo dramático que ao gosto romântico da época se baseava no romance *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas. Do mesmo

figura lendária e arquetípica do imaginário português, por ter levado o fado, forma musical associada às classes mais baixas e mesmo à marginalidade, aos salões da nobreza. Obviamente, a mulher da rua fica a perder no coração do volúvel fidalgo com a concorrência da Marquesa de Seide. Por mal do mundo e do marialvismo (forma do libertinismo e do machismo português) dos homens, é “desgraçada no mundo”, variante do “destino marcado” português, combinado com o tema da “sublime Donna” (Costa, 1991: 51).

Em 6 de agosto de 1930, nos escritórios da *Sociedade Universal de Super-filmes* (SUS), localizada na Avenida da Liberdade, nas proximidades do Parque Mayer⁷⁸, aonde, tempos depois, viria a instalar-se o popular Café Lisboa, ocorreu a reunião presidida pelo inspetor-geral dos espetáculos em que foi anunciado o começo de um “largo plano de produção de filmes falados e cantados”⁷⁹, que teria como Opus 1: *A Severa*.

Os propósitos iniciais da SUS, como naturalmente os próprios desejos de Leitão de Barros, convergiam no sentido de realizar inteiramente em Portugal aquele filme. Todavia, esse passo importante do plano, que pressupunha a exis-

tência de um estúdio convenientemente equipado para o registro de som, estava ainda um tanto longe de ter a necessária viabilidade prática. Devido à urgência que os responsáveis por aquela iniciativa ambicionavam, decidiu-se por filmar todos os interiores do filme na França nos estúdios da Tobis francesa, em Epinay-sur-Seine (arredores de Paris), já há muito equipados para o som, sonorizando aí toda a obra, e filmar todos os exteriores (sem som) em Portugal.

Apesar das complicações iniciais, Leitão de Barros dirigiu-se para o sul da França (Saint-Tropez), para trabalhar na planificação do filme, em colaboração com René Clair, então a figura de maior destaque do cinema francês daquele momento, cujo filme *Sob os telhados de Paris* (*Sous les Toits de Paris*, 1930) havia sido grande sucesso de público e de crítica. Contudo, parece que René Clair não teve muito tempo, nem interesse, para se ocupar do filme e acabou delegando essa tarefa ao seu assistente Bernard Brunius (que, posteriormente, viria a acompanhar pessoalmente em Portugal grande parte da realização das filmagens exteriores).

Os historiadores discutem se realmente René Clair colaborou e o quanto ele atuou na supervisão e planificação do argumento de *A Severa*, ou se isso não passou de uma estratégia publicitária para o filme. De qualquer forma, a verdade é que nas revistas citadas – quase todas semanais –, em muitos outros periódicos e até nos grandes jornais, não se passou uma semana, entre 7 de agosto de 1930 e 17 de julho de 1931, sem que *A Severa* não fosse capa, grande notícia ou notícia de relevo. Tudo concorreu para que o filme pudesse alcançar um grande êxito junto ao público e a crítica ao estreiar no São Luiz, em Lisboa, no dia 18 de junho de 1931, ficando em cartaz mais de seis meses, visto só no ano de estreia por 200 mil espectadores (Costa, 1991: 52). Houve ainda uma versão espanhola – que passou nas repúblicas sul-americanas; e outra internacional, com supressão dos diálogos, exibida em vários países europeus, tais como: França, Bélgica, Suíça, Holanda, Alemanha, Tchecoslováquia, Dinamarca, Polónia e Rússia Soviética. Curiosamente, no entanto, muitos portugueses não puderam ouvir *A Severa*, tendo de assistir o filme em versão muda, que estreou em 1932, com um fundo melódico organizado por Júlio Canhão, cenas abreviadas e legendas, em

autor é a peça que estreou em 25 de janeiro de 1901, no Teatro D. Amélia (futuro Teatro São Luiz), com Ângela Pinto a protagonizar a cantadeira Severa. Continuando a ser um tema muito popular e aceito com grande sucesso pelo público, sucederam-se as reposições em palco com as mais conceituadas protagonistas, tais como Amália Rodrigues, em 1955. A obra de Júlio Dantas ganharia ainda uma adaptação cinematográfica como o primeiro filme sonoro português realizado por Leitão de Barros em 1931. Apesar da evidente lacuna de dados biográficos pormenorizados sobre o percurso artístico de Severa é certo que ela representa um grupo populacional da Lisboa novecentista a que o fado está associado, caracterizado pela descrição do fadista à margem da lei, no papel social de “vadio” e “chulo”, no caso dos homens, e da prostituição no caso das mulheres.

78 O Parque Mayer é uma zona de Lisboa, junto à Avenida da Liberdade, em pleno coração da cidade, onde se situavam (e ainda se situam) os principais teatros de revista da capital: Teatro Maria Vitória (1922-), Teatro Variedades (1926; em remodelação), Teatro Capitólio (1931; em remodelação e renomeado Teatro Raúl Solnado em 2009) e Teatro ABC (1956-1997).

79 Palavras do escritor e crítico teatral Álvaro Lima, sócio e fundador, com Belmar da Costa, da SUS. Apud Ribeiro, 1983: 281.

virtude de que muitas salas de cinema ainda não estavam apetrechadas para a exibição dos “fonofilmes”. Além disso, *A Severa* seria o filme responsável por acabar introduzindo dois dos temas preferidos do cinema português das décadas seguintes: touradas e fados.

A adesão do público ao cinema sonoro e o sucesso de *A Severa* impulsionaram a criação da *Tobis Portuguesa*, fundada em junho de 1932, depois de uma campanha que entusiasmou o país cinéfilo. Centenas de pessoas, cheias de ilusões e de boa vontade, compraram as ações daquela companhia, que viria mais tarde a ser absorvida pela *Lisboa-Film*. Na Quinta das Conchas foi construído um estúdio moderno, projetado pelo técnico francês A. Richard e pelo arquiteto Cottinelli Telmo (Manuel de Azevedo, in *Perspectivas do Cinema Português*). O Estado deu também uma ajuda (Decreto-Lei nº 22.966, publicado no Diário do Governo de 14 de agosto) isentando, durante cinco anos, a *Tobis Portuguesa* do pagamento das contribuições predial e industrial, assim como os direitos de importação de maquinismos, aparelhos e materiais necessários ao estabelecimento da sua indústria. O artigo 3º do referido decreto, que obrigava “os importadores de filmes sonoros estrangeiros a adquirir, para exibição em Portugal, filmes sonoros portugueses na metragem que for atualmente fixada pelo governo, em harmonia com as condições da produção nacional”, não teve, porém, a desejada aplicação.

O cinema português preparava-se para percorrer uma nova etapa (Costa, 1978: 72-73).

Por tudo isso, não é de se estranhar que quando os últimos filmes mudos portugueses, que estrearam em 1931 e 1932 (obras secundárias como *A lenda de Miragaia*, de Raul Faria da Fonseca e António Cunhal; *Tragédia rústica*, de Alves da Cunha; *Nua*, de Maurice Mariaud; *A portuguesa de Nápoles*, de Henrique Costa; *Toureiro por amor*, de Alexandre Amores; *Meias medidas*, de Carlos Arbués; *Amor de mãe*, de Carlos Ferreira, e *Campinos*, de António Luís Lopes), só se pensasse no próximo “fonofilme”.

A canção de Lisboa (1933), o primeiro longa-metragem sonoro inteiramente rodado e sonorizado em Portugal, pelo sistema germânico *Tobis-Klang*

Film, foi a produção inaugural da *Companhia Portuguesa de Filmes/Tobis Portuguesa*, com custo de 870 contos, tendo sido publicitada à época como “um filme português, feito por portugueses e para portugueses”.

O idealizador e principal dinamizador desse filme foi Eduardo Chianca de Garcia, um dos cineastas que mais lutara pelo projeto da *Tobis Portuguesa*⁸⁰. Apesar de ter sido creditado apenas entre a equipe de produção (chefiada por João Ortigão Ramos, que era então o proprietário do Cinema S. Luiz, a cujo grupo Chianca pertencia), os testemunhos de pessoas envolvidas no projeto afirmaram que a sua intervenção foi determinante na obra. O cineasta-realizador creditado (e creditado igualmente como autor do argumento e da montagem) foi o arquiteto José Augusto Cottinelli Telmo (1897-1948), desde 1929, unanimemente reconhecido como um dos maiores arquitetos de sua geração (foi nesse ano que construiu o Pavilhão Português da Exposição de Sevilha). Cottinelli só voltaria ao cinema em 1937, para três episódicos curtas-metragens, mas em 1940 foi o arquiteto-chefe da Exposição do Mundo Português (apogeu das realizações artísticas do Estado Novo e supremo exemplo da arte do regime salazarista) e na mesma década marcou a edificação da chamada “Lisboa Nova” (Praça do Império, Areeiro) traçando-lhe as linhas gerais e a Fonte Monumental.

O maior trunfo do filme foi a interpretação do elenco, catapultando para a glória os atores do teatro de revista português: Beatriz Costa (1907-1996), que foi, indubitavelmente, a mais intensa presença feminina do cinema português, Vasco Santana (1898-1958) e António Silva (1886-1971), os maiores atores cômicos portugueses do século XX, em cuja popularidade se alicerçou o sucesso do cinema português nas décadas de 1930 e 1940.

A história tem todos os ingredientes da “comédia popular à portuguesa” e das revistas do Parque do Mayer. A realização de Cottinelli, o frescor dos diálogos, a vivacidade dos atores, a alegria e a espontaneidade do conjunto, a verdade local das pessoas e lugares, tudo isso transformou *A canção de Lisboa* numa co-

80 O primeiro filme da *Tobis Portuguesa* era para ter sido *A aldeia da roupa branca*, que Chianca de Garcia somente viria a realizar em 1938.

média exemplar, cujas cenas, canções e diálogos os portugueses sabem de cor, passados de geração em geração⁸¹.

O filme conta a história de Vasco Leitão (Vasco Santana), um estudante de medicina *bon vivant*, sustentado pela mesada das tias ricas de Trás-os-Montes, que nunca vieram à capital e o consideram um aluno cumpridor. Amante dos retiros e dos arraiais, da boa comida, das cantigas populares e das mulheres bonitas, em particular Alice (Beatriz Costa), uma costureirinha do Bairro dos Castelinhos, fato indesejado pelo pai desta, o alfaiate Caetano (António Silva), que considera que um rapaz boêmio nunca será o marido ideal para sua filha. Os azares de Vasco são constantes ao longo das suas peripécias: no mesmo dia em que é reprovado no exame de final do curso, recebe uma carta das tias onde lhe anunciam uma visita, a fim de conhecer a Lisboa que ainda não viram e de admirar a riqueza que promoveram ao sobrinho. No entanto, a chegada das tias é marcada por uma série de confusões que farão com que a farsa de Vasco seja revelada. Sem o apoio financeiro das tias, Vasco Leitão é obrigado a trabalhar. Através do auxílio do amigo Carlos consegue um emprego de fadista e decide regressar aos estudos, fazendo o exame e obtendo a aprovação no curso de medicina. Ao se tornar médico, casa-se com Alice e faz as pazes com as tias, sendo, a partir de então, respeitado e idolatrado por todos.

Embora revele algumas hesitações na estrutura narrativa e apresente um nível primário no desenvolvimento da trama e na caracterização de algumas per-

sonagens, o cineasta consegue criar situações de irresistível comicidade, calcadas no olhar irônico sobre figuras e costumes de certa camada popular de Lisboa, sustentada, sobretudo, pelo notável poder interpretativo dos atores cômicos⁸².

82 O filme *A canção de Lisboa* está cheio de trocadilhos. Por exemplo, na cena da chamada para o exame, o professor chama "Valente!", e ele responde "Valente sou eu", jogando com o significado da palavra (que não tem medo). Na mesma cena, um estudante mulato chama-se Teófilo das Neves Claro e diz "Vou para o exame completamente em branco" (não sabe nada), ao que Vasco lhe responde "Estou a ver coisas muito negras" (prevê que será reprovado). Teófilo invoca a proteção de S. Francisco Xavier e Vasco invoca a de "S. Francisco Gentil". Referência esta ao médico e professor Francisco Gentil (1878-1964), pioneiro no tratamento do câncer, além de ter sido o responsável pelas reformas no ensino médico e por criar hospitais universitários. Outra cena interessante é a da discussão de Vasco com Alice, a sua namorada. Ela diz que ele não lhe deve repetir que é a sua única paixão e que "tem o destino marcado desde a hora em que me viu" (palavras do famoso "Novo fado" da Severa), ao que Vasco responde: "Ó filha, não sejas Severa!" aproveitando o significado da palavra "severa" (austera, rigorosa, rígida, inflexível). Por volta de 1933, ano da produção do filme *A canção de Lisboa*, iniciava em Portugal o salazarismo. E no filme o realizador ridiculariza o regime ditatorial com a cena na alfaiataria do pai de Alice. O alfaiate Caetano e dona Jacinta chegam à alfaiataria falando e, vendo-os, Vasco (Santana) vai "esconder-se" dentro de um casaco, fingindo-se um manequim. Sobre o casaco do Vasco estava preso um letreiro com as palavras: "Estado Novo - 99 escudos", cartaz que no fim da cena vai parar - pela mão do Vasco - ao "traseiro" da dona Jacinta. Aqui está claro o intento de ridicularizar o Estado Novo. São também cheias de significado as frases do alfaiate. Na minha casa há de tudo - Na minha casa não quero barulho - Muito prazer de receber em minha casa - Faço tudo desinteressadamente - e outras, claras alusões ao caráter nacionalista, conservador, corporativista, etc., semelhante aos regimes autoritários do mesmo período (Mussolini, Hitler, Franco, Vargas, etc.). Muito divertida a cena com a chegada do rato, pequeno, mas bastante para baralhar a ordem da loja e o cartaz "Estado Novo" pendurado nas costas de d. Jacinta. O filme continua com a cena do concurso da "Rainha das Costureiras". Nessa cena vejo um paralelo entre o alfaiate Caetano, júri do concurso, e o ditador. A linda Alice é aspirante a rainha deste concurso. Linda rapariga, com certeza, mas também desajeitada e embaraçada. O alfaiate proclama, com grande autoridade, que o júri é quem decide quem será a rainha do concurso quando é ele quem realmente decide - e decide que será a sua própria filha. Outra coisa interessante no filme é a já citada frase: "Cha-

81 Luís de Pina e João Bénard da Costa atestam essa popularidade da obra ao recordarem o exemplo de aproveitamento de uma das famosas réplicas de Vasco Santana no filme para a campanha presidencial de Mário Soares em 1985. Os apoiantes do candidato adversário (o líder do CDS, partido democrata-cristão, Diogo Freitas do Amaral) apareceram na disputada campanha com chapéus de propaganda que os identificavam. Logo a propaganda de Soares recuperou para responder a esse fetiche a réplica de Vasco Santana: "Chapéus há muitos", com a vantagem de poder omitir a citação completa (a frase integral era "Chapéus há muitos, seu palerma!") sabendo que todas as pessoas a conheciam e que assim podiam, elipticamente, chamar "palerma" ao adversário. Costa, 1991, p.54 e Pina, 1986, p.75.

A *canção de Lisboa* estreou com sucesso fulgurante em 7 de novembro de 1933, envolta de um ambiente eufórico pelo desejo de consolidação do cinema português. Assim como *A Severa*, *A canção de Lisboa*, com imediata distribuição no Brasil, repetiu Ultramar o sucesso que havia tido em Portugal. Graças a esses filmes, Dina Teresa, Beatriz Costa, Vasco Santana e António Silva tornaram-se também ídolos populares no Brasil⁸³.

A Severa e *A canção de Lisboa* foram, assim, para o cinema português, os dois modelos arquetípos, matrizes de onde se baseou toda a comédia nacional, em que praticamente todos os cineastas se vieram a inspirar, tentando desenvolver, em tons variados, as suas indicações, não havendo uma só, depois delas, que delas não dependesse.

A produção nacional assentara, sobretudo, na estrutura da *Tobis*, depois de 1935, na *Lisboa Filme*, depois de 1941, e na *Cinelândia*, entidades que dispunham de estúdios, todos concentrados na zona do Lumiar. Em termos de distribuição, esta se fortalecera, desaparecidos, entretanto, alguns pioneiros, como Raul Lopes Freire ou H. da Costa. Instalaram-se a Fox Filmes, com Samuel Pariente (1937) e a R.K.O., com Gallego y Prats (1937), nasceu a Aliança Filme, no Porto, com Alberto Armando Pereira (1933), e um pouco mais tarde a Sociedade Importadora de Filmes, que distribuiu a produção da *Warner Bros.*, Filmes Luís Machado.

Houve também tentativas de dublagem (*O Grande Nicolau*, em 1936, com a voz de Vasco Santana, entre outros), mas o público não correspondeu e a dis-

péus há muitos, seu palerma!" – é outro modo, divertido, de dizer que "não interessa nada". Mas tem também outro sentido para além deste: "Chapéus há muitos" seria como dizer que nenhuma pessoa deve obrigatoriamente escolher um chapéu igual ao das outras, porque um chapéu pode ser um símbolo de pertencimento a qualquer ideologia e se uma pessoa se sente obrigada a vestir-se igual às outras é um palerma. Logo, significa ser um homem, ou uma mulher, livre.

⁸³ António Silva veio ao Brasil em 1913, com a Companhia Teatral de António Souza, onde permaneceu até 1921. Dina Teresa foi viver no Brasil no final da década de 1930, não retornando mais à Portugal. Já Beatriz Costa esteve três vezes no Brasil (1924, 1929 e 1939-1949), onde viveu a fase áurea da sua carreira.

tribuição desistiu. Aliás, a Lei nº 2027 proibia a dublagem, medida que, por certo justificável do ponto de vista cultural, pode discutir-se do ponto de vista da difusão e da popularização do espetáculo cinematográfico, que passava a ser mais vigiado com a aplicação da Lei nº 1974, de 1939, com disposições sobre a assistência de menores a espetáculos públicos (Pina, 1986: 115-116.)

Foi nesse cenário que a introdução do cinema educativo em Portugal tomou caráter oficial através do decreto nº 20.859, de 4 de fevereiro de 1932, publicado no *Diário do Governo* de 6 de julho de 1932. Nele se instituiu, junto do Ministério da Instrução Pública, a Comissão do Cinema Educativo, destinada a

"promover e fomentar nos estabelecimentos de ensino o uso do cinema e aproveitá-lo nas casas de exibição pública como elemento de orientação da cultura nacional. (...) Avisadamente procedeu o legislador, centralizando os serviços de cinema educativo; mas a experiência de três anos demonstrou que a natureza das funções que cabem à Comissão do Cinema Educativo não se compadece com a sua atual organização." (*Cinema Educativo*, 1935).

Lamentavelmente, a ação da Comissão do Cinema Educativo limitou-se à publicação, em novembro de 1935, de um relatório apresentado ao ministro da Instrução Pública, de que foi o relator o sr. dr. J. Pereira Dias. Nesse documento, que, sem se modelar, estudava o problema com bastante acerto (especialmente no que diz respeito ao aspecto didático do cinema educativo), advogava-se a criação de uma Comissão Executiva, destinada a pôr em prática a doutrina exposta no referido relatório. Não se sabe se essa comissão chegou a ser nomeada, mas a verdade foi que a ação oficial, no que respeita ao cinema educativo, não se fez mais sentir e, em termos práticos, o sistema educacional português continuou sem poder contar com a presença quantitativa e qualitativa de filmes nacionais durante bom tempo.

De qualquer forma, a iniciativa da Comissão do Cinema Educativo (1932-1935) levou a organização do Congresso do Cinema Educativo (1934) e à publicação de uma extensa bibliografia sobre a importância do cinema no sistema educacional: *O cinema e a vida escolar* (1937), de José Paiva Baléo; *A questão da*

frequência infantil nos cinemas (1938), de Dante Costa; *A infância e o cinema* (1939), de Dante Costa, dentre outras.

Houve nesse período também o interesse crescente da Igreja e dos católicos pelo cinema, traduzido, logo em 1935, na criação do *Secretariado do Cinema e da Rádio*, responsável por divulgar as classificações morais de filmes, procurando igualmente difundir o pensamento pontifício sobre a sétima arte, enquanto se registravam a criação de núcleos de cinema em determinados setores, geralmente da Acção Católica, e começavam a escrever em diversas publicações (como a revista *Estudos*, do CADC, em Coimbra) críticos e ensaístas cinematográficos de inspiração cristã (Pina, 1986: 118).

O cinema salazarista: propaganda nacional e “Política do Espírito” no Estado Novo

O regime salazarista considerou o cinema um instrumento eficaz de propaganda política. Desde o início, António de Oliveira Salazar (1889-1970) compreendeu que não poderia abdicar desse veículo para impor a sua doutrina política, apesar de considerá-la uma “arte horrivelmente cara” e desprezar as grandes encenações de propaganda⁸⁴. Conta-se que Salazar não gostava de ci-

nema e tinha receio das suas possibilidades de divulgar, estimulando pela imagem, a subversão. Christiane Garnier, no livro *Férias com Salazar* (*Vacances avec Salazar*, 1952) relata-nos um episódio curioso, que transcrevo:

“Foi para melhor servir o Estado que [Salazar] renunciou a todos os prazeres e encanto da vida. (...) – António Ferro, que encontrei em Berna na semana passada, contou-me – apoiei – uma história do mesmo gênero. Pedira a Salazar para assistir, uma noite, em sessão privada, à exibição de um filme português. No dia seguinte o Presidente disse-lhe: ‘Gostei talvez demais do filme porque não consegui dormir e hoje de manhã não pude trabalhar como de costume; Não está bem. Faça-me o favor de não me tornar a convidar para esse gênero de distrações.’ (Garnier, 2002: 87).

De qualquer forma, esse fato, popularizado pela historiografia, não impediu Salazar de inserir o cinema nos planos da política cultural do Estado Novo, seja como arma de propaganda política ou como veículo de entretenimento popular de massas. Para a realização desses planos, Salazar criou, em 26 de outubro

ditador português voltou ao assunto em sua sexta entrevista a António Ferro, quando ao falar da admiração que os jovens sentiam pelo “dinamismo da Itália nova e da Alemanha nova” afirmou, com argumentos de sentindo ambíguo, onde não faltaram, pelo menos formalmente, alguma dúvida e certa ironia: “Eles têm razão, mas esse dinamismo, que tanto os entusiasma, e que reconheço conveniente, nem sempre é, propriamente, de ação pura e útil, mas de palavras e de gestos. Entre as grandes medidas reformadoras dum Estado Novo, seja em Itália, seja na Alemanha, seja em Portugal, tem de haver, forçosamente, se a obra é a valer, construída sobre bons alicerces e com materiais sólidos, intervalos, grandes compassos de espera. Mussolini e, agora, Hitler enchem esses intervalos, esses espaços mortos, com discursos inflamados, cortejos, festas, gritando o que já se fez e o que se pensa fazer. Fazem bem, porque assim vão entretendo a natural impaciência do povo, a galeria exigente das situações de autoridade e de força que estão sempre à espera do número difícil e perigoso, do número de circo. (...) Teremos de ir por aí, para uma propaganda intensa, conscientemente organizada, mas é lamentável que a verdade precise de tanto barulho para se impor, de tantas campanhas, bombos e tambores, dos mesmos processos, exatamente, com que se divulga a mentira”. Ferro, António. “6ª Entrevista: depois da Conferência de Londres”, in *Ibidem*: 122-123.

84 Nas décadas de 1930 e 1940, o Estado Novo português se configurou como uma das ditaduras de direita germinadas na Europa. Uma ditadura *suis generis*, na qual o componente fascista se exprimia por meio do paternalismo católico do chefe do governo. Salazar, no fundo, repelia a vitalidade característica dos regimes fascistas, porque tinha uma concepção patriarcal de vida. O seu modelo era um Estado agrícola, contido em todas as suas manifestações, religioso e organizado. O dinamismo da modernidade era “reprovável” porque abalava as bases da ordem estabelecida. Em sua terceira entrevista a António Ferro, ao ser indagado das semelhanças entre o Estado Novo português e os regimes fascistas, sem hesitação, afirmou: “A nossa Ditadura aproxima-se, evidentemente, da Ditadura fascista no reforço da autoridade, na guerra declarada a certos princípios da democracia, no seu caráter acentuadamente nacionalista, nas suas preocupações de ordem social. Afasta-se, porém, nos seus processos de renovação. A ditadura fascista tende para um cesarismo pagão, para um estado novo que não conhece limitações de ordem jurídica ou moral, que marcha para o seu fim, sem encontrar embaraços nem obstáculos”. Ferro, António. “3ª Entrevista: a ditadura e o seu contato com a nação”, in Ferro, 2003: 49-50. O

de 1933, o *Secretariado da Propaganda Nacional* (SPN), nomeando como diretor António Ferro (1895-1956), renomado jornalista e intelectual que se interessava pelo cinema, e que por isso buscou mobilizar esse veículo como um instrumento de propaganda do Estado Novo salazarista⁸⁵. Na ocasião, Salazar alertou sobre o perigo da ação perversa dos “inimigos da ordem” que – apesar da censura e da inexistência das liberdades mínimas de se associarem e exprimirem – deformavam com a sua agitação insidiosa as realidades da obra do regime.

Porque politicamente “o que parece é”, conforme afirmou Salazar na referida ocasião, ou seja, politicamente “só existe o que se sabe que existe” (Salazar, 1935: 259), porque “a aparência vale pela realidade”, era indispensável *encenar* as grandes certezas e a sua tradução política, glosar os benefícios de sua concretização, impô-las no espírito de todos e de uma forma total: na família, nas escolas, nas aldeias, nas oficinas, nas ruas, no lazer, no cotidiano. Em suma, era necessária a propaganda do Estado, implementando uma ampla “Política do Espírito” (Rosas, 1994: 292).

Nesse aspecto, o período de 1933 a 1949 marcou uma era de desenvolvimento cultural, sobretudo para o setor artístico ligado à ala modernista mais caracteristicamente nacionalista, defensora do Estado interveniente e de uma visão idílica do povo como “o maior artista português” (*Museu de Arte Popular*, 1948). Trabalharam ao lado de António Ferro antigos companheiros do movimento modernista, como Almada Negreiros. Foram estes que o ajudaram a pôr em prática a “Política do Espírito”, como tinha denominado em sua entrevista com Salazar, uma política do Estado em favor da cultura. Os seus objetivos eram a criação de uma arte nacionalista, o aprimoramento dos padrões estéticos da sociedade, elevando o padrão cultural do povo e proporcionando aos artistas, dentro dessa leitura da arte, “uma atmosfera em que lhes seja fácil criar” (*Prêmios Literários*, 1949). No incentivo de uma dada visão da cultura popular, seguindo a leitura de alguns literatos modernistas dos estudos de folclore e da etnografia e a orientação dos organismos de propaganda, como os da Itália fascista e da Alemanha nazista, surgiram realizações como a *Exposição de Arte Popular*, exibida

em Genebra, Lisboa e Madri; o *Teatro do Povo*, de 1936, ou ainda, o concurso *A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal*, de 1938, filmado por António de Meneses e dirigido por António Lopes Ribeiro, destinado, lia-se no regulamento, a premiar a aldeia que “maior resistência oferecia a decomposições e influências estranhas” e que melhor lograsse manter “intactos na sua pureza e graça os costumes tradicionais da sua terra”, tendo sido ganho pela aldeia de Monsanto, na Beira-Baixa, considerada pelo júri, “a aldeia que possui a mais bonita fisionomia nos dias normais, higiene e maior aproveitabilidade (sic) dos elementos etnográficos e folclóricos”, concluindo-se, nas palavras de António Ferro, que

“[Monsanto] é uma fortaleza moral da nossa terra, síntese das virtudes da raça, nossa bandeira de pedra (...) tornou-se um símbolo. Monsanto é, de fato, a imagem empolgante da nossa pobreza honrada e limpa, que não inveja nem sequer a riqueza de ninguém, selo da pátria espiritual que fomos e queremos ser” (Félix, 2003).

Para criar a imagem ideal de Portugal para os portugueses e para o mundo, António Ferro, considerado pelos seus inimigos uma espécie de “Goebbels português”, assumiria o papel, durante 16 anos, do grande *metteur-en-scène* do Estado Novo. Não se restringindo à estreita visão de Salazar, implementou uma ampla “Política do Espírito” com efeitos relevantes em todas as práticas artísticas e que teve a sua manifestação pública mais espetacular nas *Comemorações do Duplo Centenário da Fundação e Restauração de Portugal*, realizadas na *Exposição do Mundo Português*, em 1940. Pode-se dizer que António Ferro ofereceu ao regime um projeto cultural que sintetizou com habilidade recursos estéticos modernos com uma verdadeira reinvenção da tradição.

Encabeçando aquele que era considerado o órgão estatal mais desenvolvido de Portugal da década de 1930, Ferro incentivou o *cinema ambulante*, desenvolveu a produção própria de documentários e ficções, facilitada após a inauguração da *Tobis Portuguesa* em 1932, e defendeu a criação de um *Fundo do Cinema Nacional* em 1948. Cinéfilo, Ferro conhecia o poder das imagens, tendo visitado os estúdios cinematográficos dos Estados Unidos da América, experiência relatada no livro *Hollywood, capital das imagens* (1931), em que se

85 Para mais informações vide Ferro, 1931, e Ferro, 1950.

mostrou fascinado pela produção de filmes e pela sua magia, ao mesmo tempo que repelia o liberalismo americano: “Os americanos compreenderam maravilhosamente esta força de penetração do cinema e foi, através dela, que conseguiram realizar a sua grande revolução no mundo” (Ferro, 1950: 44).

Elogiando Leitão de Barros como “o primeiro realizador português com olhos do nosso tempo”⁸⁶, acreditava que Portugal tinha todas as condições para ser “uma segunda edição de Hollywood”, pelas suas condições de luz, clima e cenários naturais. Defendeu, então, que, com o advento do cinema sonoro, estavam criadas as condições para que Portugal se popularizasse na sétima arte e se consolidasse o seu poder de instrumento político-ideológico exigindo “um cinema não somente ‘educativo’ (no sentido de formativo para o fascismo) como também aglutinador e artístico, de um espírito nacional, personalizado, político e rácico”.

Nessa atmosfera política, a revista *Cinéfilo* publicou um artigo intitulado “O cinema e as ditaduras” (16 de maio de 1936), de J. Natividade Gaspar, que sinalizava para uma influência “benéfica” dos regimes ditatoriais no desenvolvimento das indústrias e produções cinematográficas nacionais:

“Michel Gonel, ponderado jornalista francês (...) chegou à conclusão de que afinal os ditadores têm-se interessado mais pelo desenvolvimento da sétima arte do que os governantes dos regimes parlamentares (...). Em Portugal, a ditadura parece também disposta a encarar a causa cinematográfica com uma atenção ausente nas precedentes formas de governo (...). Não estamos, pois, longe de reconhecer as vantagens dos regimes ditatoriais no campo do cinema.” (Gaspar, 1936: 2).

86 Leitão de Barros foi, com António Lopes Ribeiro, o exemplo mais típico de cineasta do regime salazarista. Colaborou com António Ferro e tantos outros; animou o cenário cultural português através de manifestações dos mais diversos tipos: as marchas dos bairros nas festas dos “Santos Populares”, o cortejo das viaturas em 1934, o cortejo da embaixada do século XVIII em 1936, o cortejo medieval e o torneio medieval dos Jerónimos em 1938; colaborou ativamente nas festas centenárias, dirigindo a construção da nau *Portugal*, e foi secretário-geral da Exposição do Mundo Português; concebeu a Feira Popular; depois organizou o cortejo histórico das festas centenárias de Lisboa em 1947, dentre outros importantes trabalhos à serviço do Estado Novo.

Essa visão não era novidade, já que em 1933, A. Dias Simões, no artigo “Os Estados e o cinema”, também da revista *Cinéfilo*, enunciava a questão da seguinte forma:

“Em Portugal, sacudido por um movimento nacionalista, desenha-se também uma atenção oficial – é impossível negá-lo – pela cinematografia (...). Os sintomas aqui e além deixam entrever que marchamos para o campo das realizações. Estaremos em face de um programam de um plano de ação que pretende servir-se com amplitude e coesão do cinema? Não sabemos. O que sabemos é que se destacam sinais que (...) servem para reforçar o ponto de vista de que (...) a cinematografia é uma força enorme e o reconhecimento desta verdade incontestável vai-se fazendo através das nações – e dos governos.”

Neste aspecto, o cinema foi valorizado como instrumento de propaganda do regime salazarista, sobretudo no nível da “informação”. Em 1935, o SPN realizou a primeira sessão dos *cinemas ambulantes*, que percorreria o país exibindo filmes de propaganda nacionalista. No seu discurso “Cinemas ambulantes, caravanas de imagens”, de 12 de fevereiro de 1935, António Ferro deixou claro o seu objetivo imediato: educar o povo e o seu bom gosto “para lhe dar todas as semanas ou todos os meses algumas horas de alegria e sentimento” (Ferro, 1950: 36). Isso seria possível através do cinema, pois como declarou no discurso “Grandeza e miséria do cinema português”, de 1946:

“A sua magia, o seu poder de sedução, a sua força de penetração são incalculáveis, mais do que a leitura, mais do que a música, mais do que a linguagem radiofônica, a imagem penetra, insinuando-se, quase sem se dar por isso na alma do homem (numa) espécie de sono de olhos abertos. (...) Acho, porém, que temos o direito, impossível de negar, de defender a nossa personalidade, a nossa moral e até a nossa estética de vida. Quando os povos não sabem defender a sua alma, o seu caráter, as suas qualidades e até os seus defeitos essenciais perdem moralmente o direito à soberania.” (Ibidem: 44, 46).

Exigia, assim, um cinema não somente “educativo” (no sentido formativo para o fascismo) como também aglutinador e artístico, de um espírito nacional

e rático. É necessário ressaltar também que o papel da censura foi vigilante: os filmes, fossem portugueses ou estrangeiros, eram “visados pela Inspeção Geral dos Espetáculos”⁸⁷.

Em 1938, teve início a produção de um cinejornal de atualidades, o *Jornal Português* (1938-1951), depois renomeado *Imagens de Portugal* (1953-1958), que, produzido pela *Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas*, foi o responsável por apresentar aos portugueses a imagem oficial dos acontecimentos políticos, culturais ou cotidianos. Em linhas gerais, o cinejornal sempre dava atenção especial às festividades, às instituições e às realizações do Estado Novo. Dessa forma, houve um grande número de matérias dedicadas às Forças Armadas, à Mocidade Portuguesa, à Legião Portuguesa, às visitas do Chefe de Estado e às festividades relativas aos aniversários de Salazar, às comemorações nacionais e às campanhas do governo (Paulo, 1994: 112-114).

Os documentários foram, em termos de propaganda, o núcleo mais importante. Os seus centros de produção foram, entre outros, a *Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas* (SPAC), a *Agência Geral das Colônias*, através das *Missões Cinematográficas*, ou o próprio SPN, que, a partir de 1944, mudou de nome, sendo então chamado de *Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo* (SNI), passando a ter ampliadas as atividades de “proteção ao cinema”⁸⁸.

87 Sabe-se que, na década de 1930, os filmes *Maria Papoila* (1936) e *Aldeia da roupa branca* (1938) sofreram cortes da censura.

88 Cf. Lei nº 2027, 18.02.1948, e Decreto-Lei nº 37369, 11.04.1949 (Ferro, 1950: 115). O *Secretariado da Propaganda Nacional* (SPN), inaugurado em 26 de outubro de 1933, com António Ferro provido nas funções de diretor, foi, em 24 de novembro de 1944, renomeado *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo* (SNI), com o mesmo diretor até 1949. Em 1968, sofreu nova transformação, passando a se chamar *Secretaria de Estado da Informação e Turismo* (SEIT), sob o abrigo da operação marcelista da “evolução na continuidade” ou, como hoje alguns diriam, operação de cosmética, a qual fez com que se chamasse *Direção Geral de Segurança* (DGS) a *Polícia Internacional e de Defesa do Estado* (PIDE), *Exame Prévio a Censura*, *Ação Nacional Popular* a *União Nacional* e “Estado Social” o envelhecido “Estado Novo”.

A propaganda salazarista foi amplamente transmitida através dos documentários, que procuraram divulgar as realizações de Salazar e os grandes acontecimentos da vida cívica, política e cultural do Estado Novo. Documentários como *Exposição Histórica da Ocupação* (1937), *Cruzeiro em Itália* (1939), *A Segunda Viagem Triunfal* (1939) e *Viagem de Sua Exa. O Presidente da República a Angola / A Viagem do Chefe do Estado às Colônias de Angola e São Tomé e Príncipe* (1939) eram, direta ou indiretamente, pagos pelo SPN/SNI ou outros órgãos governamentais. No entanto, em 1955, com o surgimento da *Rádio Televisão Portuguesa* (RTP) em Portugal, o regime deixou de centrar no cinema a sua propaganda audiovisual transferindo-a para a televisão, considerada o mais novo e poderoso meio de comunicação de massas.

Com referência aos filmes ficcionais, não houve um controle estatal direto sobre a produção cinematográfica, fato que passa a impressão errônea de que o cinema foi apenas parceiro, numa relação de coexistência com o salazarismo, mas nunca a tônica da “Política do Espírito” salazarista. No entanto, devemos lembrar que o próprio controle da censura, naturalmente, não permitiria que a temática dos filmes se afastasse dos ideais do Estado Novo, expressos na trilogia indiscutível do salazarismo: “Deus, Pátria e Família”.

Aliás, a *Inspeção Geral dos Espetáculos* chegou a ressaltar a marca “nacionalista” de pelo menos um filme. Tratava-se de *As pupilas do Senhor Reitor* (1935), de Leitão de Barros, baseado no romance de Júlio Dinis, autor muito popular e passível de ser interpretado como um apaixonado pelo mundo rural, do “Portugal velho” e da conciliação de classes, para quem as elites sociais só se justificariam se assentes nos valores de uma moral impoluta e na virtude do trabalho. O filme procurava destacar o tom romântico, o ruralismo das situações e ambientes pitorescos, fazendo-se reviver o espírito e personagens de 1863: os amores característicos de Margarida e Clara, a distinta moral de Pedro e Daniel, a bonomia de João Semana, enfim, os dissídios, sensatez, ternura, rituais e envolvimento paisagístico do Minho (Matos-Cruz, 1999: 53). Segundo a avaliação da censura:

"A *Inspeção Geral dos Espetáculos* ao visar o filme *As pupilas do Senhor Reitor* louva a firma *Tobis Portuguesa* e todos aqueles que intervieram na realização desta obra que levará aos Portugueses dispersos pelo mundo uma bela expressão de arte nacionalista que firmemente os ligará à PÁTRIA comum."

As pupilas do Senhor Reitor foi um dos maiores êxitos comerciais do cinema português, alcançando fenômeno idêntico no Brasil, o que animou o cineasta a tentar uma grande produção a ser lançada simultaneamente em Portugal, Brasil e Espanha. Após muitas hipóteses, foi escolhida a vida e obra do maior e mais popular poeta português do século XVIII: Bocage (1765-1805). Autor de uma vasta obra, sobretudo uma erótica, que durante cerca de duzentos anos só clandestinamente circulou (dando origem a inúmeras e picantes "anedotas de Bocage"), a opção parecia, em princípio, apetecível. Obviamente, essa dimensão foi escamoteada e o filme *Bocage* (1936) tornou-se uma pesadíssima reconstituição histórica, embora só se conheça a concomitante versão espanhola *Las Tres Gracias*, em que muitos dos atores foram substituídos por intérpretes espanhóis.

Se não conseguiu êxito em Portugal e Espanha (e falhou igualmente a ideia de exportá-lo para toda a América Latina, um mercado potencial), *Bocage* teve, paradoxalmente, um êxito apoteótico no Brasil.

A década de 1930 foi, aliás, caracterizada pela produção de filmes de estilos diferentes, embora em vários se pusesse a tônica na autenticidade da vida no campo por oposição à "falsidade", à superficialidade do cotidiano da grande cidade. É essa apologia dos valores mais simples, mais puros, que, de modo distinto, se encontra em duas películas de referência dessa fase ainda inicial do cinema sonoro português: *Maria Papoila* (1937) e *A canção da terra* (1938).

O primeiro, realizado por Leitão de Barros, põe em confronto a cidade e o campo, através da personagem Maria Papoila, pastora beirã e analfabeta, mas com as virtudes tradicionais das "serras", que emigra para Lisboa, onde vai ser "criada de servir". Lá, ela acaba convertendo, pelo amor, pela moralidade e pelo exemplo de solidariedade humana, Eduardo, um rapaz mergulhado nos vícios da cidade, mas de "boa família", que veio assentar praça, porque o pai lhe quis

ensinar os princípios do dever e do amor à pátria. Tratava-se, pois, de uma conversão ética, social e cultural, pois a cidade, apesar dos seus vícios, deu a Maria Papoila a experiência da vida e até o polimento do discurso. Ela sai da serra e a ela regressa, mas numa posição melhorada. Nesse filme Leitão de Barros apresentou um retrato admirável da oposição mundo rural, mundo da pequena burguesia-urbana, com pinceladas fulgurantes para o microcosmo dos grandes pilares da ordem portuguesa de então: a família (quer a casa da Maria Papoila, quer a do seu namorado), o exército (o rapaz dela é soldado raso) e a justiça, com a magistral sequência em que Maria Papoila se apresenta no tribunal para salvar o soldado, com o sacrifício da sua "honra". Nesse aspecto, *Maria Papoila* foi, porventura, o único caso no cinema português da década de 1930 onde ocorreu uma crítica social dramaticamente conseguida, a verdade íntima de uma figura do povo que passa pela caricatura e a ultrapassa.

Devido ao êxito de *A canção de Lisboa*, quase todos os filmes que se lhe seguiram apresentavam canções que nem sempre, porém, vinham a propósito (contrariamente ao que sucedia no filme de Cottinelli Telmo, em que elas eram mesmo parte integrante do argumento) e acabavam por desequilibrar a estrutura narrativa. Poderia pensar-se que um filme com o título *A canção da terra* seria essencialmente musical, o que constituiria uma classificação pouco acertada para a fita que Jorge Brum do Canto filmou em 1936, na ilha de Porto Santo. É, na verdade, um dos filmes mais difíceis de definir em termos de gênero em toda a cinematografia portuguesa. Tendo como ponto de partida uma aparentemente vulgar história de amor, o filme pôs em claro as difíceis condições de vida dos ilhéus, sujeitos a longos períodos de seca e eternamente condenados à emigração.

Outro filme de difícil classificação, por aliar a trama sentimental, o esporte e o teatro de revista, foi *A varanda dos rouxinóis* (1939), de Leitão de Barros, cuja trama, segundo José de Matos-Cruz, é a seguinte:

O idílio de Madalena e Eduardo, naturais de Alcobaça, é interrompido quando, num dia de festa, ele é convidado para ser corredor profissional de bicicleta, ela para ser atriz na capital. Só Eduardo aceita, sagrando-se campeão e amado por Dina (Dina Teresa), uma artista de teatro. Madalena não perdoa essa traição afetiva,

vai para Lisboa e aceita o lugar de "girl", tornando-se, em breve, primeira na companhia de teatro, ao substituir a caprichosa Dina. Embora bafejada pelo sucesso, Madalena "ainda" não é feliz... (Matos-Cruz, 1999: 59).

As comédias eram, no entanto, o gênero preferido do público. As razões eram múltiplas: por um lado, as comédias aproveitavam o sucesso dos autores mais populares da época (António Silva, Vasco Santana, Beatriz Costa), atores formados no teatro de revista, onde sobreviviam um resquício de crítica, por vezes metafórica, ao regime. Por outro lado, elas correspondiam ao estado de espírito das classes médias, divididas entre a promoção social que o novo regime lhes prometia, num clima de paz e de estabilidade, e uma incomodidade relativamente à coerção das liberdades que o salazarismo lhes impunha. Nesse sentido, as comédias de época espelhavam um confronto entre o país rural, analfabeto e conservador, e a abertura de espírito, o dinamismo social e o extraordinário desenvolvimento urbano em que os primeiros anos do Estado Novo pareciam apostar, nomeadamente através da política de obras públicas conduzida por Duarte Pacheco. Os filmes portugueses, em linhas gerais, desenvolveram essa oposição campo/cidade, que traduzia uma oposição entre estagnação e progresso, mas também entre a genuinidade da aldeia e a falsidade da capital. Desde *A Severa* (1931) que essa oposição é o tema subterrâneo do cinema português. A comédia não fez mais do que dar ao tema uma componente sociológica profunda. A comédia traduziu a esperança na mobilidade social prometida pelo novo regime e as aspirações (como mais tarde, o melodrama traduz as decepções) de uma pequeno-burguesia de pequenos comerciantes e funcionários que o salazarismo tinha criado ou consolidado, com a transferência do campo para a cidade de largas camadas da população ("Adeus aldeia, que eu levo na ideia de não mais voltar", cantava a Maria Papoila). Por tudo isso, aos dirigentes do Estado Novo interessava que ela fosse superficial, política e moralmente bem comportada e divertisse os portugueses (*divertir* no duplo sentido de entreter e desviar a atenção, neste caso, da concreta realidade em que viviam).

Uma das comédias mais populares do cinema português foi *Aldeia da roupa branca* (1938), de Chianca de Garcia (1898-1983), que já havia filmado

dois outros filmes sonoros, *O trevo de quatro folhas* (1936), comédia sobre uma confusão de identidades, e *A rosa do adro* (1938), nova versão de um clássico da literatura portuguesa do século XIX.

Aldeia da roupa branca, ambientado na atmosfera rústica da "região sa-loia" (ainda que a filmagem fosse realizada integralmente numa aldeia cenográfica, construída nos estúdios da *Tobis*), conta a história de Gracinda (Beatriz Costa), jovem lavadeira que vive com o padrinho, o Tio Jacinto, e juntos têm um negócio familiar, que trata de lavar a roupa dos habitantes de Lisboa na aldeia em que vivem, nos arredores da cidade. Infelizmente, a vida não lhes tem corrido bem. Mas tudo muda de figura quando Gracinda decide ir à cidade tentar convencer Chico, o filho do Tio Jacinto, por quem se apaixonara, a voltar à terra para recuperar o negócio. Na mesma altura, preparam-se as festas populares da aldeia, ocasião propícia às disputas entre Tio Jacinto e sua eterna rival, a viúva Quitéria, em que ambos tentam trazer a melhor banda para animar a festa. Contando com a inconfundível presença de Beatriz Costa, o filme consegue trazer à tela o frescor de um povo sem folclore, a pintura de uma aldeia em que não se procura o mais bonito, mas sim a vida real que o cinema dinamiza. *Aldeia da roupa branca* é uma espécie de *Linha geral* (um filme de Sergei Eisenstein de 1928) risonha, em que o trator é substituído pela caminhonete, em que o velho é trocado pelo novo. A corrida de galeras e a batalha das bandas rivais são, sem dúvida, duas clássicas sequências do cinema português. Por tudo isso, o filme revela a influência do cinema soviético em termos da descrição das situações de conflito (a oposição entre o mundo rural, simples, e um certo capitalismo industrial, ingênuo, mas apresentado de forma alegórica) e também da montagem, constituindo uma das obras do cinema português com melhor harmonia entre as componentes artística e técnica.

Se a "Política do Espírito", preconizada por António Ferro, favorecia, de maneira clara, um cinema histórico-literário assente na divulgação de valores nacionais considerados sérios e cultos, não é menos verdade que via com bons olhos a exaltação cinematográfica da vida rural, do folclore e da tradição popular. Só a comédia, nesse plano, era considerada como gênero à margem, apenas

tolerado, por não possuir os títulos especiais de nobreza que essas outras linhas temáticas manifestavam. António Ferro no seu discurso “O Estado e o cinema”, proferido em 30 de dezembro de 1947, chamou o filme cômico de “o cancro do cinema nacional, afora duas ou três exceções”, que não nomeou⁸⁹. E sublinhou:

“Todos conhecemos esses filmes, com indiscutível e lamentável êxito, onde se procura fazer espírito com a matéria, com o que há de mais inferior na nossa mentalidade, com gestos, ditos e expressões que não precisam, sequer, de ter pornografia para serem grosseiros, reles e vulgares.” (Ferro, 1950: 64-65).

Propunha, ao invés, que se fizessem filmes de reconstituição histórica:

“sem dúvida um dos caminhos seguros, sólidos, do cinema português. (...) É um cinema caro, nem sempre com fácil colocação fora de Portugal e que muitos consideram falso, artificial. Não importa!... Sejam quais forem as considerações contra este gênero de cinema, não há dúvida que tem sido aquele em que os nossos realizadores e artistas melhor se têm movido.” (Ibidem: 64).

89 Acredito que uma dessas exceções tenha sido o filme *O pátio das cantigas* (1941), de Francisco Ribeiro (o “Ribeirinho”), pois, além de ter sido um sucesso entre o público português, contém a famosa sequência em que Narciso leva as crianças para a carroça em que se pode ler a inscrição SALAZAR, dizendo-lhes para ali ficarem sossegadas, pois naquele lugar não lhes acontecerá nada. Nessa cena, Narciso procura afastar as crianças, como refugiados de guerra, do conflito iniciado no pátio do Evaristo, durante o arraial de Santo António. Ora, esse conflito é apresentado, em tom de paródia, como se de uma guerra se tratasse. Sabendo-se que desde o início da Segunda Guerra Mundial, Portugal foi apresentado como um “porto de abrigo”, graças à ação de Salazar, a cena ganha contornos de verdadeira propaganda política. Por outro lado, e apesar da violência física entre as personagens que nessa cena se confrontam, todos os elementos característicos dos conflitos bélicos são aí parodiados: desde os tiros simulados pelas bombas de pólvora seca e pelas rolhas de garrafas espumantes, aos “feridos” levados para junto da “enfermeira” da Cruz Vermelha, tudo contribui para retirar carga dramática a uma sequência que pretende evocar a guerra que então devastava a Europa. Apresentando-se o conflito desta forma, exorcizavam-se os receios de uma guerra longínqua, mas cujos efeitos não deixavam de se fazer sentir em Portugal, ao mesmo tempo que se lembrava a neutralidade que Portugal conseguira preservar e se reafirmava o bem fundado das decisões do homem que a Providência colocara à frente do destino do país. Cf. Granja, 2001: 210.

Já para os filmes regionais ou folclóricos, filmes adaptados de romances e peças teatrais, documentários e filmes de natureza poética anunciavam as boas graças da Lei de Proteção ao Cinema Nacional, que, então, se implementava e as disponibilidades financeiras do *Fundo Cinematográfico Nacional*, ao final da década de 1940.

Dessa forma, o filme de caráter regional, folclórico, aquele que certos setores tratavam desdenhosamente como “fitas de saloios”, seria bem visto pelos poderes públicos (ainda nas palavras de António Ferro), pois poderia tornar-se “benéfico, útil, ótimo elemento de propaganda, desde que convenientemente racionado” (Ibidem: 51.).

Nesse mesmo discurso, António Ferro, responsável pela aplicação de sua “Política do Espírito” ao cinema português desde a criação do *Secretariado da Propaganda Nacional* (SPN) e dos serviços cinematográficos, em 1935, resumiu assim a intervenção do Estado salazarista na área de cinema:

“E o Estado? Que tem feito o Estado? Que faz o Estado? Perguntas inevitáveis (...) A velha Companhia Portuguesa de Filmes, primeira pedra do cinema nacional, a Lisboa Filme, os produtores e realizadores portugueses que tantas vezes têm recorrido ao Ministério das Obras Públicas e ao Secretariado Nacional de Informação, para começarem ou terminarem as suas fitas, sabem muito bem o que tem feito para ajudar, através de isenções de impostos e empréstimos ou subsídios. Esta própria distribuição de prêmios aos melhores filmes e artistas dos últimos dois anos é mais uma prova do interesse do Estado português pelo cinema nacional, mais um olhar de simpatia e de estímulo.” (Ibidem: 55).

Indubitavelmente, o maior empreendimento de António Ferro, em termos da propaganda nacionalista e anticomunista, no cinema ficcional foi *A revolução de maio* (1937), dirigida por António Lopes Ribeiro, patrocinada pelo SPN, *Agência Geral das Colônias, Direção Geral dos Serviços Agrícolas e Comissariado do Desemprego*, e inspirada no argumento assinado por Jorge Afonso e Baltasar Fernandes, pseudônimos usados pelo próprio António Ferro e António Lopes Ribeiro.

António Lopes Ribeiro (1908-1995) foi um dos mais importantes cineastas portugueses e o mais representativo do salazarismo. Ele começou por dedicar-se

ao jornalismo na década de 1920, logo desenvolvendo uma intensa atividade de crítico de cinema no *Diário de Lisboa*. A página “Arte Cinematográfica / o claro-escuro animado”, que assinava com as iniciais A.R. e o pseudônimo “Retardador”, foi publicada pela primeira vez em 12 de julho de 1927, tendo sido a primeira mundial dedicada exclusivamente ao cinema a surgir num jornal diário.

A sua estreia como realizador ocorreu em *Bailando ao sol* (1928) e pouco tempo depois, compartilhando muitos dos pontos de vista de Leitão de Barros sobre cinema, escreveu juntamente com ele o argumento de *Maria do Mar*. Ainda em 1928 fundou, com Chianca de Garcia, a revista *Imagem*, a primeira de três publicações sobre cinema que dirigiu – as outras foram *Kino* (1930) e *Animatógrafo* (1933) – e em todas, entre outros aspectos, fez a apologia do cinema sonoro.

António Lopes Ribeiro procurou sempre, sobretudo nos primeiros anos da sua atividade fílmica, estar a par do que de mais moderno se fazia no cinema. Em 1929, após realizar *Uma Batida em Malpique*, viajou com Leitão de Barros para conhecer os principais estúdios europeus (Paris e Berlim) e depois partiu sozinho em missão especial para Moscou, onde conheceu Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, além de visitar estúdios e inteirar-se sobre técnicas de cinema, inclusive de propaganda. Ao regressar a Portugal dirigiu a parte ambientada em Lisboa, com atores portugueses, do filme alemão *A menina endiabrada* (*Fraulein Lausbub*, 1929).

A década de 1930 traria a Portugal muitos imigrantes da Alemanha, que fugiam da perseguição do regime nazista. Entre eles, encontrava-se um número considerável de técnicos de cinema e atores. O primeiro filme resultante da colaboração entre alemães emigrados e portugueses foi *Gado bravo* (1934), de Lopes Ribeiro, com a supervisão de Max Nosseck, que contava a história de Manuel Garrido, abastado lavrador, criador de touros e hábil cavaleiro taumáquico, que acaba se apaixonando por duas mulheres completamente diferentes: Branca, toda sensibilidade e doçura, símbolo das virtudes da mulher portuguesa, e Nina, cantora estrangeira estonteante e dominadora (Matos-Cruz, 1999: 52). Numa prova de modernidade, até mesmo de certo vanguar-

dismo, Lopes Ribeiro rodou em 1933 um documentário (a que hoje se chamaria *making of...*) intitulado *A preparação do filme “Gado bravo”*. O filme conseguiu obter o acolhimento do público e da crítica necessário à permanência (e sobrevivência) desses profissionais alemães em Portugal, onde, aliás, vieram a integrar a ficha técnica da quase totalidade dos filmes rodados nessa década.

Foi exatamente esse cineasta com conhecimento do mundo cinematográfico que António Ferro convidou – após as recusas de Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, Chianca de Garcia – para a realização de *A revolução de maio*. O objetivo do projeto era relativamente claro: já não se trata de um simples documentário como aqueles que até então tinham sido feitos sobre as celebrações e momentos marcantes do Estado Novo, mas sim de um grande filme de ficção à glória do Estado Novo, em 1936, momento em que se comemoravam dois dos principais acontecimentos em termos de propaganda: a Festa do Trabalho Nacional, organizada a 1º de maio, em Barcelos, e as comemorações do décimo aniversário da Revolução Nacional (a de 28 de maio de 1926), que tiveram o seu ponto alto em Braga, cidade onde Gomes da Costa partira para fazer a revolução havia dez anos. Seria exatamente entre estas duas datas, 1º e 28 de maio, que decorreriam alguns dos principais acontecimentos do enredo do filme. Ou seja, conforme afirmou António Lopes Ribeiro, “não se tratava da [Revolução] que registrava a História, mas de uma revolução fictícia, que o patriotismo do principal agitador acabaria por não deflagrar, para que continuasse a reinar a paz em Portugal”.

A revolução de maio foi a grande aposta do regime, que procurou dar-lhe um tom, ao mesmo tempo, político e romântico, ao contrário do tom épico e dramático dos filmes soviéticos e nazifascistas. Tratou-se, pois, de um filme de propaganda “à portuguesa”⁹⁰. Publicitado na imprensa como “o primeiro grande fil-

90 Já na revista *Kino*, em 1931, António Lopes Ribeiro multiplicava apelos para que o cinema português aprendesse as noções do cinema russo. Mas, de maneira mais sistemática, a tecla é retomada na revista *Cinéfilo* dos anos 1935 e 1936. Em 28 de março deste último ano, Augusto Fraga dizia que Portugal tinha se esquecido tempo demais da importância do cinema como arma de propaganda social e política e recordava como paradigma *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, *Camisa negra* (1933),

me de exaltação nacionalista”, narra processo de “conversão” de César Valente, um revolucionário profissional, que exilado após a “Revolução Nacional” de 28 de maio de 1926 – marco do calendário do Estado Novo, como na Itália fascista foi a “Marcha Sobre Roma”, de 28 de outubro de 1922 –, regressava ao país clandestino, sob o nome de Manuel Fernandes, oito anos depois de evadir-se da prisão e fugir do país, passando um longo período de exílio em vários países do Leste da Europa com a importante missão política de neutralizar o prestígio do 28 de maio, organizando uma revolução armada em Portugal, no mesmo dia de comemoração do décimo aniversário da Revolução Nacional, que derrubasse Salazar e o regime do Estado Novo. No entanto, a polícia está informada de tais desígnios, e seguirá César Valente por todo o país, limitando-se a vigiá-lo para poder descobrir todos os pormenores da conspiração e os seus cúmplices, assim como porque sabe que mesmo os antigos críticos do regime se encontram *convertidos* pelo sossego e bem-estar desfrutados em Portugal sob o regime salazarista (esta é a tese do filme); e espera o arrependimento do próprio César Valente, porque ele “é apenas um homem que se engana” (é essa a sua moralidade).

de Giovacchino Forzano, e *Heimat* (1938), de Veit Harlan [sic]. Na verdade esse filme foi dirigido por Carl Froelich. Neste aspecto, José da Natividade Gaspar escreveu na revista *Cinéfilo*, o artigo “O cinema e as ditaduras”, onde se sustentava que o cinema tivera sempre nos ditadores os seus melhores aliados, pois só eles compreenderam a sua importância como arma de propaganda e a sua importância para aliciar as massas. E cita tanto a famosa frase de Lênin “o cinema é a arma mais importante de todas as artes” como juízos de Goebbels e Mussolini. Aliás, o mais curioso exemplo dessa colaboração das “imagens com a história” consiste na extensa passagem de *A revolução de maio* em que Lopes Ribeiro montou, com a ficção, o documentário do discurso de Salazar em Braga. Muito tempo depois, o realizador afirmou que essa ideia (cinejornal + ficção) lhe viera da sua estada na URSS em 1929 e dos filmes de “agit prop” de Dziga Vertov. Ainda ao nível das influências, todas as ditaduras se reconciliavam. Lopes Ribeiro também admitiu influências alemãs no filme, mas, sobretudo, de Fritz Lang. E é muito curioso que Augusto Fraga, no tal artigo já citado em que pede que *A revolução de Maio* seja o *Encouraçado Potemkin* ou a *Camisa negra* do cinema português, diga que Lopes Ribeiro e António Ferro estudaram “laboriosamente, demoradamente, as possibilidades de êxito do filme, de modo a agradar gregos e troianos”. Cf. Costa, 1991: 64-65.

Albergado em casa de uma viúva, cujo marido fora vítima da sublevação da qual fizera parte e cuja filha, Maria Clara, uma jovem enfermeira adepta do regime, irá se apaixonar, o revolucionário começa por contactar os seus correligionários e tentar descobrir os focos de descontentamento social onde poderia fazer germinar a revolução (pelo boato, pela mentira e pela calúnia, “senão a verdade abafa-nos”). No entanto, progressivamente impressionado, acaba por render-se desde logo à grandeza das reformas de que colhe indício no Instituto Nacional de Estatística. Depois da evidência dos números – com uma realidade assim não pode haver descontentes –, Valente vai até Monção visitar os lugares onde passou a infância (lá descobre a evidência da paz e da alegria dos campos e a revelação que a mãe morreu na sua ausência), assiste às celebrações organizadas do 1º de Maio em Barcelos e termina o percurso de conversão nas comemorações do Ano X da Revolução Nacional, após desistir de içar a bandeira vermelha como sinal para o estopim da Revolução Comunista, ao ver um cidadão comum içar a bandeira portuguesa no Castelo de S. Jorge. O “agitador” rendeu-se ao nacionalismo do Estado Novo. Neste momento, António Lopes Ribeiro insere uma sequência documental ao filme ficcional, apresentando o célebre discurso de António Oliveira Salazar, em Braga, pronunciando a célebre máxima do Estado Novo salazarista: “As almas dilaceradas pela dúvida e pelo negativismo do século procuramos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever”. Ao final, esperava-se que o público espectador do filme também se incorporasse ao brado “Todos!”, com que a multidão que acompanhava o discurso respondeu ao chamado de Salazar que “não desejava ir daqui sem saber quem tem a coragem para nos acompanhar”.

Sobre a recepção desse primeiro importante filme de propaganda salazarista, Luis de Pina faz a seguinte constatação:

“O destino deste filme não deixa de ser curioso. Com relativo êxito de público, deixa de interessar as salas, e o próprio SNI o abandona (nunca foi exibido, de 1958 a 1974, em retrospectivas do cinema português da Cinemateca Nacional),

tornando-se uma espécie de filme “maldito” do regime, vindo da época áurea de António Ferro, que a partir de certo momento não convém evocar. Depois do 25 de abril torna-se um objeto histórico que desperta curiosidade e interesse dos cinéfilos e dos estudiosos, como pôde ver-se, em 1976, na Retrospectiva Portuguesa de Poitiers ou quando passou, em cópia nova integral, na Cinemateca Portuguesa durante a Retrospectiva António Lopes Ribeiro (outubro de 1983). Ainda em 1986, no mês de junho, a sua exibição no canal 2 da RTP, seguida com natural expectativa pelo público, motivou reparos oficiais do Conselho de Comunicação Social, por não ter sido, dada a sua característica de “filme de propaganda”, devidamente situado e explicado aos telespectadores.” (Pina, 1986: 81-82).

Apesar do sucesso do filme ter sido parco junto ao público, a carreira de António Lopes Ribeiro como “o cineasta oficial do salazarismo” havia começado. Em particular o seu trabalho no campo documentário – que seria o núcleo central da propaganda do Estado Novo – ficaria como definidor de uma época, de um regime e de uma propaganda. Ainda em 1937 realizou a média-metragem *Exposição Histórica da Ocupação*, e no ano seguinte o cineasta integrou, como diretor-artístico, a “Missão Cinematográfica às Colônias de África”, chefiada por Carlos Selvagem, a mais detalhada e exaustiva excursão de uma equipe de cinema fora do território continental, que criada pelo Ministério das Colônias, partiu de Lisboa em 1938 para só regressar em 1939, nas vésperas da guerra. Através dessa missão, Lopes Ribeiro visitou e registrou imagens da Ilha da Madeira, Cabo Verde, Guiné, S. Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique, na sequência da qual aconteceria a realização de outro longa-metragem de ficção com contornos de propaganda: *Feitiço do Império* (1940), cujo objetivo primeiro era o de revelar, engrandecer e exaltar a ação portuguesa em terras africanas, glorificando o destino imperial português e a descoberta de uma portugalidade transcontinental.

Na realidade, é possível considerar que desde 1936 o cinema português da geração de 1930 havia entrado em uma nova fase, que perduraria até 1949, dedicada a viabilizar um projeto de expansão internacional das produções cinematográficas portuguesas. Esse processo teve início com a viagem do dr. António de Menezes, diretor da Seção Cinematográfica do *Secretariado de Propaganda*

Nacional e “esforçado paladino” da causa do cinema de amadores, a Berlim, para acompanhar as filmagens dos Jogos Olímpicos de 1936, realizadas por Leni Riefenstahl para o documentário *Olympia* (1938). Foi neste período também que o regime salazarista uniu seus esforços aos dos fascistas e nazistas para apoiar – com empréstimo de estúdio, equipamentos técnicos e equipe de filmagem, assim como com a produção de filmes – a causa nacionalista do general Franco, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Mas, apesar da cumplicidade entre esses regimes, em virtude da situação de subdesenvolvimento da cinematografia portuguesa, de pobre infraestrutura técnica e industrial, a ajuda portuguesa nesse campo não pôde adquirir relevância especial, além de oferecer os laboratórios da *Tobis Portuguesa*, em Lisboa. Para a montagem de *El entierro del general Sanjurjo*, filmado pelo operador português José Nunes das Neves, a *Cifesa* escolheu Eduardo G. Maroto como seu montador em Lisboa. Depois dessa primeira colaboração, com os voluntários portugueses e a Legião Viriato, dirigiu-se para a Espanha o cineasta Aníbal Contreiras, que autorizado pelo general Mola, rodou *A caminho de Madri* (1936), documentário que acompanhava a marcha do exército de Salamanca até a conquista franquista de Madri. *A caminho de Madri* obteve êxito nos cinemas portugueses, sendo exibido também no Brasil e em outros países latino-americanos e europeus.

Ao final da década de 1930 e ao longo da década de 1940 o regime salazarista se esforçaria também em resgatar uma mítica imperial, propagando, por um lado, as imagens do Império português nas telas de cinema e, por outro, empreendendo uma iniciativa de sistema de coproduções com a Espanha e o Brasil, tendo-se em vista internacionalizar o cinema português.

1940-1949

OS CINEMAS PERIFÉRICOS E O CASO PORTUGUÊS DOS ANOS 40: ELEMENTOS PARA UMA ANÁLISE CRÍTICA

LEANDRO JOSÉ LUZ RIODEADES DE MENDONÇA

138

Para os leitores do século XXI é certamente difícil entender o contexto dos anos 40. Muitas das ideias-força do campo político e social praticamente desapareceram de nossa realidade social contemporânea. Elas, em alguns casos, podem ter-se transformado de tal maneira que teremos grande dificuldade em reconhecê-las. Várias clivagens ideológicas, com o passar do tempo, acabam por funcionar diferentemente seja no âmbito social, seja no historiográfico, e podem significar posições bastante diversas do que significavam à época. Os motivos dessas transformações, desaparecimentos e ressignificações são muitos, mas, um deles, uma dessas ideias continua a exercer imensa pressão sobre o conhecimento histórico geral e do cinema em particular: a ideia de nação. Ela lança um motor para a representação sobre praticamente tudo que se refere ao espaço geográfico, o qual cria identidade, move e constrange, inclusive, a produção dos filmes. Em outras palavras, não se pode pensar em cinema português sem no mínimo inferir a ideia de nação portuguesa. A própria noção de um guia do cinema português nos força nessa direção.

Juntamente a isso, é importante recolocar o conceito, que vem do próprio processo de construção da história do cinema, da divisão do tempo histó-

rico do cinema em décadas. Somente assim poderemos trabalhar os limites de uma década, no caso tratado aqui a de 40. Novamente aparece o movimento tautológico de explicar, por si mesmo, o espaço temporal da década. Um espaço que remete a uma organização em que dez anos é um tipo de nexos autorreferente, poderia ser empurrado um pouco para a frente ou puxado um pouco para trás. Ainda assim podemos erigir um raciocínio sobre se foi o modo de produção de cinema no Portugal, nos anos 40, de muitas maneiras, o reflexo de um longo desenvolvimento de esforços feitos durante a primeira metade do século XX.

Por trás deste trabalho de estabilizar uma produção que se não é pensada como capaz de ocupar o mercado “contra” o cinema hegemônico, deve, pelo menos, representar o ser português em sua plenitude, dentro e fora de Portugal. Isso significava histórias e paisagens portuguesas com qualidade técnica e valores condizentes com o Estado Novo salazarista. Tal objetivo nunca foi realmente alcançado e o seu esboroamento significou um tipo de desistência que a abordagem através do conceito de modo de produção tenta explicar, não somente nas questões observáveis a época (muito presentes na recepção e na fortuna crítica sobre os filmes), mas também no desdobrar que implicou em ações possíveis de serem vistas nas décadas posteriores.

139

Sobre os conceitos de modo de produção e cinema nacional

O conceito de modo de produção indica que devemos reconstruir uma parte da lógica da produção de uma cinematografia; assim se um conjunto de filmes tem livre circulação e/ou boa capacidade de arrecadação isso representará uma vantagem quanto ao seu fortalecimento não só como negócio mas também como expressão artística. Normalmente essa vantagem também significará um acesso facilitado a meios técnicos, de formação e, principalmente, sistemas de recepção crítica e de “star system”. Ao contrário, quando existem fortes restrições a circulação e se opera num mercado ocupado pelo produto estrangeiro a vantagem econômica se esvai e junto com ela enfraquece todo o resto, formação de mão de obra, acesso a meios técnicos de qualidade, e a crítica

e o *star system* são mobilizados pelo cinema estrangeiro dominante. É a partir dessa visão de conjunto que supõe um aporte lógico que se pode falar de uma sucessão de modelos de produção sobre determinados por uma abordagem sugerida pela realidade.

Nesta direção podemos afirmar que uma das possibilidades de explicar como os filmes são como são é, para além de uma vontade estética do realizador, a existência de uma realidade prática que permite/impõe certas restrições/possibilidades. Realizar aqui um triplo eixo analítico onde pudéssemos ver articulados a comercialização com a recepção, a exibição e as possibilidades de distribuição, e, ainda, uma análise da crítica através de seus aspectos de inserção na comunicação social e na captura efetiva pelo conteúdo estrangeiro ultrapassaria em muito as possibilidades de uma década e de um único capítulo. Espero mesmo ser complementado, de muitas maneiras, pelos textos com respeito às outras décadas na junção das qualidades dos resultados em termos estilísticos e estéticos e os constrangimentos dos modos de produção.

Entretanto, deve estar claro a profunda ligação entre a história da técnica e do estilo e as relações do cinema com o conjunto da produção artística. Por fim, o estado e a política restringem a capacidade do campo cinematográfico em interligar-se à sociedade e, por múltiplas causas, impõem organizacionalmente restrições sobre os meios a base industrial e técnica instalada e o seu estágio de desenvolvimento. Assim, enquanto na França temos após cada guerra uma luta do cinema pela recuperação de sua capacidade industrial, isso nunca será nem pensado em Portugal, onde o cinema industrial nunca existiu. A instalação de uma indústria será, no mais das vezes, vista como complementar ao consumo de filmes estrangeiros e estes mesmos filmes serão sempre referência artística e industrial de como se deve fazer cinema.

Podemos perceber que, enquanto em cinematografias centrais encontramos muitos gêneros de filmes e, sempre entre estes gêneros, encontraremos os filmes populares de grande consumo e circulação, nas áreas periféricas esses espaços estão em permanente disputa simbólica e econômica. Tal fato implica que os formuladores das políticas de estado ou a crítica (parte integrante da le-

gitimação de qualquer cinematografia) tem de fazer escolhas sobre o que deve ou pode ser filmado e quais os espaços disponíveis para a circulação e exibição.

A ideia mesmo de classificar um cinema nacional como gênero é fruto da naturalização de uma postura de subordinação com relação a um determinado centro produtor que dita o que é um gênero. Como já afirmado, o

“conceito de mercadoria, na forma apreendida por Hollywood, limita o espaço criativo do diretor com o estabelecimento de normas técnicas e padrões de procedimento que implicariam em um modelo geral que seria válido para todos os filmes.” (Pascal Kané apud Mendonça, 2007: 21).

Nesse sentido,

“a especificidade de todo espaço de produção nacional é uma das limitações de que o conceito de modo de produção tenta dar conta. Ela é inerente a qualquer sistema produtivo no campo cultural que, por definição, não consegue replicar totalmente o produto de outro sistema produtivo, inserido em outro contexto cultural. A despeito da existência de um processo de replicação muito próximo do original, mantém-se, a meu ver, a marca indelével do processo de cópia que a tudo contamina e desvaloriza.” (Mendonça, 2007: 105).

O que aparece esfumado por aquele tipo de raciocínio é uma dificuldade de trabalhar o tecido da cinematografia nacional em sua diversidade, pois, isso não pode ser buscado apenas nos filmes sem que resulte em uma comparação, sempre demeritória, com um campo cinematográfico “padrão”. A ideia de um cinema internacionalizado onde comparamos filmes sem a devida percepção sobre os meios, o financiamento e sobre o suporte legislativo e estatal, parece-me extremamente parcial. A observação dos efeitos do poder do marketing comercial ou da força da classificação e avaliação da crítica ligada aos meios de comunicação não deve nem pode ser um parâmetro totalizante da construção historiográfica do cinema.

Nas relações entre a história e a teoria do cinema, Sklar (1988: 20-22) aponta que uma “teoria hiperativa e uma história pouco desenvolvida não deixam espaço para o diálogo entre as duas práticas” e indica mais assertivamente

“que transações culturais ocorreram na audiência (...) entendendo a formação e a transformação cultural, o significado cultural das representações, a relação entre modos de produção cultural e recepção”. Nesse sentido, é pertinente afirmar a força de conformação cultural da instituição cinema em sua relação com uma dada nacionalidade. Certamente a questão de um estilo cinematográfico pan-europeu (Victoria de Grazia apud Baptista, 2009b: 2) baseado em coproduções reforça os motivos de centrar-se a coerência explicativa no modo de produção. Assim, as reações que clamam por direcionar a produção para filmes de arte e a conjuntura decorrente são centrais para entendermos os objetivos tanto dos cineastas, como de agentes do campo da recepção, como a crítica, e mesmo do Estado que financia não só a produção dos filmes, como a construção e a manutenção das infraestruturas. Assim sendo, quando pensamos em um desenvolvimento em décadas, a dos anos 40 representa e é representada como uma tentativa de consolidação não de um estilo português, mas de uma cinematografia portuguesa.

Nessa direção podemos afirmar que “a premissa de que os filmes portugueses deviam continuar a refletir de alguma maneira sobre a identidade cultural portuguesa não só era mais antiga e mais estruturante do que se pensava, como permaneceu inabalável até muito recentemente” (Baptista, 2009b: 3). Pensar que pode não existir cinema português parece-me uma impossibilidade da mesma ordem de imaginar não existir literatura portuguesa. Trabalhar a história do cinema em grandes tendências deve também nos levar a entender como essas grandes tendências funcionaram, ou melhor, por que aconteceram. Na mesma direção que podemos entender como um período de 1896, e termina nos anos cinquenta” (Ibidem), podemos ver como o grande ciclo que passa pelos “pequenos filmes de Paz dos Reis às adaptações literárias do cinema mudo e das comédias populares dos anos trinta às super-produções de filmes históricos dos anos quarenta, passando pelos melodramas dos anos cinquenta” (Ibidem), carrega também um nexo de modos de produção que acontecem em sequência de um menor investimento do Estado para um maior, de uma legislação menos preocupada com proteger o cinema nacional para outra mais protetora, de me-

nos treinamento e formação da mão de obra para mais investimento em conhecimento e, principalmente, demonstra uma tentativa geracional de “criar” uma indústria de cinema em Portugal que funcionasse de maneira complementar e subsidiariamente ao cinema, ou cinemas hegemônicos.

Com o fim de encontrarmos o esteio que sustenta a ideia de serem os 40 um ponto de virada essencial onde termina, exatamente com as superproduções históricas e sua incapacidade de enfrentar no mercado econômico e no simbólico a cinematografia americana e as cinematografias europeias, que devemos trabalhar ainda um pouco o conceito de cinema nacional. Este também vem sendo trabalhado na teoria do cinema com variados usos e um deles é defini-lo em termos econômicos. Segundo Higson (1989: 36):

“Primeiro há a possibilidade de definir cinema nacional em termos econômicos, estabelecendo uma correspondência conceitual entre os termos ‘cinema nacional’ e ‘indústria doméstica de cinema’, e, portanto, preocuparmo-nos com questões como: onde os filmes são feitos, e por quem? Quem é o dono e controla a infraestrutura industrial, as companhias de produção, os distribuidores e os circuitos de exibição? Em segundo lugar existe a possibilidade de uma abordagem baseada no próprio filme em sua especificidade como cinema nacional. Aqui questões-chave aparecem: sobre o que são esses filmes? Eles dividem um estilo comum ou uma visão de mundo? Que tipo de projeções do caráter nacional eles oferecem?”

Criar uma correspondência entre o termo cinema nacional e o de indústria doméstica de filmes implica em aprofundar a ideia de qual conceito de cinema nacional pode ser utilizado para descrever com coerência e unidade. A direção da descrição de um gênero ou estilo nacional pode implodir objetivamente a diversidade possível da produção, ou melhor, limitar profundamente o conteúdo do que chamamos cinema nacional. A restrição do conceito de um cinema nacional visto sempre como setor e em oposição ou sobrevivente de um embate econômico e social que também estreita seu escopo coloca a questão como

“uma estratégia cultural (e econômica) de resistência; um meio de afirmar a autonomia nacional frente a (geralmente) dominação internacional promovida por Hollywood. (...) Histórias dos cinemas nacionais, portanto, podem apenas ser

realmente entendidas como histórias de crise e conflito, de resistência e negociação. Mas, noutra direção, elas são histórias de negócios em busca e uma firme inserção em um determinado mercado, inserção esta que permita a maximização dos lucros da indústria e, ao mesmo tempo, reforce a cultura nacional.” (Ibidem).

A crise e o conflito estão na razão exata da disputa do mercado com filmes que tenham alguma capacidade de entreter e o cinema autoral ou de arte que significa e significou abdicar da parte comercial de seu mercado e reivindicar do Estado subsídios para a própria existência. As duas maneiras nos interessam no estudo do cinema português dos anos 40. Certamente, na primeira possibilidade a indústria de filmes portuguesa era um problema de monta para os agentes do Estado Novo, e claro que todo o aparato técnico, seja no âmbito das instalações, seja no da formação de pessoal artístico e técnico, é central para entendermos, pelo menos parcialmente, as razões de serem produzidos os filmes da maneira e com o resultado observado na década. No segundo caso, a análise do cinema de arte ou de autor tem o elemento estruturante da recepção dos filmes por um conjunto de agentes (políticos, governamentais, críticos e populares) sempre marcados pela comparação com o produto “artístico” estrangeiro considerado melhor e mais bem produzido. A questão do conteúdo português não resistirá como motor para a resistência de um modo de produção.

O cinema português nos anos 40 e as interpretações

Não resta dúvida de que o resultado estético de um filme é função de suas condições de produção. Estas podem ser da ordem da competência técnica supracitada, da possibilidade/pressão por financiamento, o que por fim redundará na circulação/consumo/arrecadação. Assim, assumimos aqui que a análise de conteúdo tem como uma de suas fontes mais interessantes exatamente os aspectos econômicos. A presente projeção do caráter nacional que o filme oferece é essencial e, certamente, no caso aqui tratado, um aspecto central já que alguns dos filmes dos anos 40 são hoje percebidos pelo público atual como uma espécie de cinema clássico português, por representarem um conteúdo essencial e formador da identidade portuguesa de hoje.

Sua reapresentação constante nos meios de comunicação social e o tipo de recepção que merecem os DVDs lançados demonstram de uma maneira cabal que sua capacidade de penetração permanece (obviamente por motivos muito diversos). Já em trabalho anterior realizei análise parcial sobre a exibição do filme *A canção de Lisboa* na televisão pública portuguesa (RTP) entre 2000 e 2005 (Mendonça, 2006: 147), comparando com vantagem sua recepção com filmes portugueses produzidos já no século XXI. Na tabela de programação fornecida pela emissora estatal, encontraremos grande número de filmes da época de ouro do cinema português na mesma situação. Isso corrobora a afirmação de ocuparem os filmes da década de 40 um lugar de consumo privilegiado para as gerações posteriores ao 25 de abril.

No entanto, como relata Cunha (2011: 153-154), o crítico de cinema Mário Jorge Torres defende que o sucesso das “comédias à portuguesa” nos anos 40 é um dos maiores mitos da história do cinema português. O crítico assegura ainda que o mito dessa suposta “época de ouro do cinema português” foi cimentado através da televisão pública, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970. Uma recolha de dados de Cunha (2010b) mostra que, dos 13 filmes portugueses estreitados nas salas portuguesas mais vistos entre 1940 e 1949, apenas 4 são comédias (*O leão da Estrela*, 1947, e *O costa do castelo*, 1943, ambos realizados por Arthur Duarte; *João Ratão*, 1940, e *Um homem às direitas*, 1945, ambos realizados por Jorge Brum do Canto) e os maiores sucessos de bilheteria portugueses da década foram filmes dramáticos (*Capas negras*, 1947, de Armando de Miranda; *Sol e toiros*, 1949, de José Buchs; *Fado, história de uma cantadeira*, 1947, de Perdigão Queiroga; e *Amor de perdição*, 1943, de António Lopes Ribeiro).

Podemos encontrar as razões nas duas vertentes com que terminou a parte anterior desse texto. A primeira é terem os anos 40 uma continuidade em relação aos anos 30, o que é esperado, o advento do som em 1931 é tratado por Félix Ribeiro com a afirmação de que “Portugal não podia alhear-se ou ficar indiferente perante essa nova modalidade que surgira e se fixara já por toda parte” (Ribeiro, 1983: 277). Nota-se aqui no cronista a herança da visão do espaço nacional em visível disputa com outras nações que já possuem a técnica do sono-

ro. Na trajetória de Ribeiro está a chefia, a partir de 1935, da seção de cinema do “recém-nascido Secretariado de Propaganda Nacional” (Ibidem: V). O nome do secretariado não deixa dúvidas sobre a posição do cinema no Estado Novo.

Nos anos 30, o advento do cinema sonoro produz uma crescente nacionalização das indústrias cinematográficas, que o cinema português vai aproveitar. Não é possível explorar aqui todos os desdobramentos desse marco histórico fundamental e obrigatório para a compreensão do período. De todo modo, a política cultural do Estado Novo a partir de 1933, liderada por António Ferro, nos indica, pelo menos, uma das maneiras de como foi determinado o que poderíamos chamar o “genuinamente nacional”. A chamada “Política do Espírito”, do regime salazarista é, no campo cultural, um conjunto de condicionantes estruturais e conjunturais. Isso nos obriga a uma análise sobre como, dentro da “Política do Espírito” se desenvolveu o cinema, podemos dizer, entretanto, que nesse primeiro momento o cinema foi visto como uma oportunidade de criar, não somente o “genuinamente nacional”, mas também o público nacional que absorveria os valores primeiros da nação portuguesa.

A constituição da Tobis Portuguesa no mesmo período indica a mesma direção de melhoramentos e investimentos na importação de tecnologia para sustentar uma produção nacional. Claro que não podemos esquecer que os laboratórios também são um elo central no sistema de distribuição e exibição do cinema estrangeiro já que a cópiagem depende deles. A implantação da Tobis advém de um “estudo sobre a necessidade e a possibilidade de uma industrialização da produção cinematográfica portuguesa” (Ibidem: 292). Sem estender-me demais sobre evento da década anterior (tratado em outro capítulo deste livro) é importante trazer os motivos que fundamentaram a criação da companhia, que certamente faz parte do modo de produção português nas duas décadas. São eles o

“reconhecimento da ‘importância social da cinematografia sonora como meio de educação e cultura, ainda com instrumento de informação, de documentação, propaganda e publicidade’, acrescentando-se: ‘Move-nos, muito mais do que quaisquer considerações de caráter industrial ou comercial, um pensamento eminentemente patriótico.’ (Ibidem).

Entretanto para o cinema português do período existiam questões sobre o conteúdo que, de muitas formas, atrapalhavam os objetivos dos quadros privados e do próprio Estado. Podemos observar que

“muito frequentemente o conceito de cinema nacional é usado prescritivamente mais do que descritivamente, isto é, citando o que deveria ser o cinema nacional, mais do que descrevendo a experiência cinematográfica das audiências populares. Como Geoffrey Nowell-Smith notou, isso tem sido sempre uma luta, esta visa permitir ‘as formas de reconhecimento popular como uma legítima parte da vida cultural da nação.’ (Higson, 1989: 37).

O caso português tem algumas características muito semelhantes, pois os filmes em si não satisfaziam os interesses que o regime intencionava para o cinema. Na metade da década de 30 temos a nomeação de António Ferro para a Secretaria de Propaganda Nacional, que recebeu as seguintes indicações verbais do próprio Salazar “seja verdadeiro”, ‘Defenda o essencial’, ‘Proteja o Espírito’ e ‘Não gaste muito’” (Cunha, 2003: 6). Importante notar que Ferro encara o cinema como um dos “elementos fundamentais à formação da alma contemporânea” (Ibidem) e com isso tenta utilizá-lo como “veículo de consolidação ideológica” (Ibidem) para “resgatar o cinema português da crise estrutural em que se encontrava, anunciando um importante conjunto de argumentos proteccionistas e nacionalistas: ‘temos o direito, impossível de negar, de defender a nossa personalidade, a nossa moral e até a nossa estética de vida’, insistindo na luta ‘contra este complexo de inferioridade que nos faz constantemente duvidar das nossas qualidades’” (António Ferro apud Ibidem).

No chamado período de ouro do cinema português é coerente inferir a existência dessa luta por reconhecimento de um tipo de cinema comercial, que aflora dentro de certas condições proporcionadas pelo Estado Novo, mas que obviamente não é o espelho do desejo estético do regime. O próprio Ferro referia-se a ele como “cancro do cinema nacional” e o que o “regime pretendia era, como aliás muitos cinéfilos e intelectuais modernistas que defendiam o cinema como arte, mais adaptações literárias e reconstituições históricas que pudessem propagandear o país nos festivais de cinema estrangeiros” (Baptista,

2009b: 6). Seguiremos o texto de Cunha para, através dos discursos proferidos por Ferro, tentar entender como a produção da década e 40 foi recepcionada.

Começamos com o discurso de 12 de agosto de 1946, que trata da “grandeza e miséria do cinema português” (Cunha, 2003: 12-13). Nele encontramos a explicação de que os problemas do cinema português são a “falta de qualificação dos diversos profissionais envolvidos na indústria cinematográfica, desde os produtores e argumentistas, aos actores e técnicos. Como o cinema é uma tarefa colectiva e necessita de uma perfeita concorrência e correspondência de qualificação e esforço para se alcançar resultados satisfatórios, o cinema português ressentia-se visivelmente destas insuficiências” (António Ferro apud Ibidem) e viriam de “questões materiais: ‘a maioria dos defeitos assinalados nascem sobretudo da falta de meios do cinema português, a mais desajudada das indústrias nacionais’” (Ibidem). Pode parecer que esta análise conjuntural vinha de uma percepção das reais necessidades de formação do quadro técnico que filmava em Portugal ou da percepção de que ao concorrer com produtos que eram produzidos com 10, 20, 30 vezes mais recursos os filmes portugueses se ressentem de uma comparação feita pelo público. Não são esses os motivos e sim uma “má interpretação e má aplicação do fenómeno cinematográfico no panorama cultural português. Para Ferro, o cinema português encontra-se demasiado ligado às linguagens artísticas da literatura e do teatro” (Ibidem).

Estranha conclusão que ataca exatamente uma das grandes qualidades da “comédia portuguesa” e talvez uma das causas de sua boa recepção popular. A existência de uma complementaridade entre os mercados de teatro e cinema era um grande trunfo econômico porque poderia ter criado um movimento de retroalimentação entre produtos, roteiros, histórias e atores, fato este que pode ser observado, guardadas as devidas proporções, no cinema americano. Isso tudo, entretanto, tinha de ser feito enfrentando a concorrência sistemática com outros produtos que vêm já pagos de outros mercados nacionais para fazer uma coleta de recursos complementares para financiar altíssimos orçamentos de produção. Esses orçamentos sustentam exatamente essa sinergia que o mercado de cinema português dos anos 40 não pôde sustentar sem o apoio do Estado.

Resta claro que o suporte de mercado ao cinema português da época de ouro não existia, ou melhor, não se via Portugal como mercado português ou como um espaço passível de independência econômica. Imperava uma visão que adaptava a existência do cinema português em seu próprio mercado nacional como um conjunto de filmes a serem consumidos nos espaços de exibição deixados pela produção hegemônica. Esse fato determina também influências no gosto e na definição do que é o “bom cinema” na relação com esse produto dominante⁹¹. Na mesma direção, podemos encontrar as posições de António Ferro sobre a função da cultura como “fachada da nacionalidade”, onde esta política funcionava como opção de propaganda do regime e devia elevar a população em direção à compreensão do destino nacional português.

Ferro fez outro discurso um ano após o sobre a grandeza e miséria do cinema português. Em 1947, já sobre o título “O Estado e o cinema”, António Ferro proferiu, conforme classificação de Cunha, um de seus discursos mais demolidores. Neste denuncia “a falta de vitalidade criativa e capacidade profícua do sector cinematográfico nacional” (Ibidem: 14) e faz “referências concretas à positiva intervenção proteccionista do Estado nos assuntos cinematográficos, demonstrando que o apoio estatal é decisivo para a consolidação da arte e indústria cinematográfica” (Ibidem) e ainda esclarece o fato de

“dispor de dois ‘caminhos’ distintos para o desenvolvimento do cinema nacional – a arte ou a indústria – os produtores não souberam aproveitar as oportunidades oferecidas” (Ibidem). Segue seu raciocínio expondo que “ignorando os seus alertas para garantir uma ‘certa elevação’ do gosto e dos métodos de exploração comercial, os produtores optaram por ‘servir, obedientemente, pela lei do menor esforço, o chamado gosto popular’. Recusando qualquer missão civilizadora, o cinema apenas serviu de veículo de reprodução aos decadentes valores vigentes.” (Ibidem).

91 Faço uma primeira discussão, com relação ao Brasil, sobre a consolidação do campo crítico e seu peso determinante na recepção cinematográfica em meu livro (Mendonça, 2009). Acredito que existam pontos em comum das duas realidades tanto no que tange a pressão exercida pelo produto estrangeiro como no estabelecimento de padrões estéticos impossíveis de serem atingidos.

Resta saber como um filme destinado ao mercado português dos anos 40 poderia fazer isso. Note-se que Ferro (1950: 81) classificava o filme comercial como “miragem”, pensava que o público ia ao cinema ver “filmes italianos, ingleses e franceses” e explicava a questão dos filmes portugueses da seguinte maneira:

“Não reparam, contudo, seus produtores em dois pormenores da mais alta importância, fundamentais: o primeiro consiste em que condenam os seus filmes ao encarceramento perpétuo dentro do País porque a sua produção, que não está no nível da média produção europeia, não é exportável *mas apenas* para portugueses ver, reduzindo assim, portanto, a própria expansão econômica da indústria e aquele valor comercial que parece constituírem a sua única aspiração.” (Ibidem).

A ingenuidade é tal que se fecha um sentido com respeito aos significados do funcionamento do cinema português no período. O fato de conseguir distribuição depende de acordos com empresas distribuidoras e não apenas do conteúdo dos filmes. A verticalização da indústria cinematográfica americana determinava uma enorme dificuldade para qualquer um que quisesse tentar circular seus filmes. Os produtores europeus tendiam a usar o mesmo sistema e a cadeia de exibição Pathé é um exemplo desse fato. Assim não é razoável achar que os filmes portugueses da década de 40 estavam condenados pelos seus temas portugueses.

Um segundo aspecto diz respeito ao olhar algo simplista sobre as outras cinematografias nacionais, que parece apreendê-las como se em seu interior existissem apenas os filmes que chegam ao mercado português. Uma cinematografia forte tem um grau de variedade de tipos de produção bastante grande, o que implica na existência de filmes que apenas serão consumidos internamente. Em outra oportunidade fiz uma comparação entre alguns filmes portugueses que classifiquei com inexportáveis e filmes franceses também assim classificados. Numa certa direção isso é uma força que acumula recursos e espaço para sustentar o funcionamento do modo de produção. O desagrado com o sucesso comercial obtido tem raízes no uso de parâmetros gerais de interpretação que devem ser revistos para que possamos descrever os filmes da década de 40 em

seu real valor. Questões recentes cobertas pela análise estética levam à revisão dos cânones críticos gerais utilizados na avaliação dos filmes dos anos 40.

Uma análise com o ponto de partida no conceito do modo de produção implicaria em desnaturalizar algumas percepções dominantes na teoria do cinema para poder operar com um número maior de interseções. Se seguirmos tal disposição teremos que ampliar o corpus além dos filmes que, naturalmente, fazem parte da história do cinema, o que implicaria por exemplo incluir os jornais de atualidades e os documentários financiados diretamente pelo SPN/SNI. Tudo isso impõe sérios problemas classificatórios que não será possível resolver aqui. Abarcar a totalidade de filmes não pode ser feito em um único movimento, o que implica ser boa parte de nossa reflexão direcionada exclusivamente ao filme de ficção de larga metragem. Podemos, entretanto, apontar a necessidade de conseguirmos encontrar pontos de contato para inclusão dos documentários e da curta-metragem.

Outro aspecto importante é lançar um olhar que explique a continuidade da crise do cinema português como um evento que acontece principalmente na década de 40 mas lança suas raízes na década de 30 e tem seu impacto mais visível na década de 50. Todos sabemos que uma razão principal para a criação do SPN em 1933 é propor uma estrutura do Estado que pudesse fazer uma mediação entre as forças da mídia para controle ideológico e uso com fins de propaganda. Claro está que a imprensa, a radiodifusão, o cinema, o teatro, a literatura eram meios indispensáveis a esses objetivos. Como o cinema é uma atividade econômica que depende não só dos meios de produção mas também da interface com a imprensa (revistas de fan e criação de um star system) e com o teatro (no caso português de maneira profunda), a rejeição ativa por António Ferro representava mais que uma crítica de conteúdo, e, muito possivelmente, outras resistências foram criadas seja nas relações com os meios de comunicação, seja na circulação de valor imposta a um cinema que tem uma grave dependência de recursos do Estado para seu funcionamento.

Vejam a posição de Reia-Baptista e Moeda (2011) quando nos indicam que o número de salas duplicou durante a década de 50 para notar que a pro-

dução nacional que tinha conhecido um certo apogeu populístico na década de 40, viveu nos anos 50 uma irreversível decadência” (Ibidem). Interpreta a lei de 1948 como “medidas visando apoiar e coordenar a produção cinematográfica”. Essa legislação continha o seguinte texto no seu artigo primeiro

“A fim de proteger, coordenar e estimular a produção do cinema nacional e tendo em atenção a sua função social e educativa, assim como os seus aspectos artístico e cultural, é criado o Fundo do cinema nacional” (Lei nº 2027, de 18 de fevereiro de 1948).

Arrisco lançar uma interpretação possível na seguinte sequência de fatos; produção de filmes populares; rejeição do regime a esses filmes, busca do regime em alterar a forma estética e o tipo de apelo dos filmes da comédia à portuguesa; diante do fracasso, dificuldade de acesso dos realizadores a financiamento e não construção de qualquer tipo de reserva de tela para filmes portugueses. Assim apesar de nos afirmar Cunha que

“o período de 1945-1949 corresponde igualmente ao período da história do cinema português em que se estrearam mais longas em sala (39), mas o mesmo não se passa com o período de 1950-1954, cujos filmes de estreias em sala (24) são semelhantes aos de 1960-1964 (25) e aos de 1965-1969 (23)”. (Cunha, 2011: 148).

Penso que estamos diante de uma mudança de paradigma onde o quadro da Lei 2.027 de 1948, depois regulamentada pelos Decretos-Leis nºs 35.369 e 37.370. A afirmação de Reia-Baptista de que “esta legislação então produzida irá enquadrar e marcar toda a produção cinematográfica até a Lei nº 7/71, do governo Marcelo Caetano” é corroborada por uma produção regulada e financiada pelo Estado.

No trabalho anteriormente citado de Cunha, sobre as emissões de cinema português pela RTP, é demonstrada a existência de um “núcleo de realizadores que monopolizou a produção cinematográfica durante as décadas de 1930 e 1940” (Ibidem: 150). Nomeadamente seriam Jorge Brum do Canto, Arthur Duarte, Leitão de Barros e Lopes Ribeiro. A ideia da existência de um núcleo duro construído por António Ferro nos anos 40 reforça a interpretação des-

sa década como palco de transição de um espaço de produção ainda bastante marcado por uma forma de relação com a bilheteira para um modo de produção totalmente dependente do Estado.

À semelhança do que aconteceu no resto da Europa, também em Portugal as primeiras associações cinematográficas de espectadores surgiram ainda durante o cinema mudo, com alguns antecedentes embrionários⁹². No entanto, o movimento cineclubista só se considera iniciado em Portugal com a fundação do Belcine – Clube de Cinema da Parede, em 1943, e com a constituição, em abril de 1945, do Clube Português de Cinematografia (CPC/CCP), no Porto (Granja, 2006: 16-30). Este movimento agregava sobretudo estudantes universitários, “gente de cultura e animação, de um modo geral gente para quem o cinema é algo mais que um projecto cinéfilo”, reconhecendo a capacidade do cinema de análise e reflexão política, social e cultural, “intransigentes e entusiastas, os cineclubistas são combatidos, mas a sua actividade influencia outras actividades e outros núcleos, interessando movimentos ideológicos diferentes pela mesma preocupação transformadora” (Pina, 1977: 62).

Mas desde cedo que a PIDE seguia atentamente as atividades de alguns dos mais ativos animadores dos cineclubes, nomeadamente por atividades políticas ligadas a movimentos da oposição ao regime, como Partido Comunista Português (PCP), o Movimento de Unidade Democrática (MUD) ou o Movimento de Unidade Democrática Juvenil (MUDJ) (Granja, 2006: 99). A repressão do Estado Novo consumou-se com a prisão de vários dirigentes cineclubistas⁹³, o assalto à sede do Círculo de Cinema de Lisboa e a extinção de dois cineclubes, o que significou um sério esmorecimento do movimento cineclubista.

92 Associação dos Amigos do Cinema (Lisboa, 1924), Associação de Amigos do Cinema (Porto, 1924), Cineclube de Portugal (Lisboa, 1931), Cineclube de Portugal (Faro, 1931), Cineclube Movimento (Porto, 1933), Cineclube Português (Coimbra, 1933), Sociedade Portuguesa de Cinematografia (Lisboa, 1933).

93 Rui Grácio, do Círculo de Cultura Cinematográfica de Coimbra, José Borrego, do Clube Português de Cinematografia do Porto, e José Ernesto de Sousa, do Círculo de Cinema de Lisboa, foram apenas os casos mais mediáticos.

A “máquina dos sonhos a preto e branco do Estado Novo” oferecia ao público uma visão feliz da pequena sociedade burguesa citadina, uma representação onde se reviam alegremente, contribuindo assim para o reforço dos principais valores da mentalidade salazarista. Através de “uma série de mecanismos e figuras redundantes”, este gênero fílmico propagandeou positivamente “um sistema coerente de valores e representações sobre a ordem social” (Granja, 2000).

Como aconteceu com as outras artes, também o cinema procurou materializar a forma “de ser português”: o “cinema português tinha, entre outras, duas grandes e nobres missões: uma alta missão educativa dentro do país e uma difícil missão externa levando aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter” (Ferro, 1950: 70-71).

Esse espírito de missão seria uma das marcas mais visíveis da produção cinematográfica dos anos 1930-40, em particular no importante núcleo de realizadores que asseguraram uma produção de conteúdos geralmente condizentes com os princípios da “Política do Espírito”. Esse núcleo, encabeçado por António Lopes Ribeiro e integrando figuras como Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, Chianca de Garcia e Arthur Duarte, monopolizou a produção fílmica de longa-metragem ficcional.

A estratégia de António Ferro passou mais pelo apoio de iniciativas que se enquadrassem dentro do espírito da sua política cultural do que pela simples repressão, optando por uma discriminação positiva, premiando ou subsidiando filmes que prestavam um contributo ao Estado Novo. A instituição, em 1944, dos Prêmios de Cinema do Secretariado Nacional de Informação (SNI, nova designação para o SPN) representou mais uma forma de discriminação positiva. Os primeiros filmes premiados foram realizações dos membros do núcleo de cineastas afeitos ao regime, assim como as consideradas jovens promessas como Perdigão Queiroga, João Mendes e Manuel Guimarães. Para além do prestígio social do prêmio, os contemplados também se beneficiaram de prêmios monetários que podiam ser significativos comparativamente ao custo de produção, nomeadamente no caso das curtas-metragens (Cunha, 2010c: 539-540).

Conclusão

Este texto insere-se num guia de cinema português que tenta continuar uma tradição de estudos sobre o tema. Outros dedicaram-se a listar filmes e realizadores, alguns analisaram filmes individualmente ou conjuntos de filmes para explicar um determinado período. A escolha aqui é utilizar conceitos transversais que tentem dar conta de aspectos ainda pouco trabalhados na historiografia do cinema. Com isso cria-se uma dificuldade de separar a década de 40, que, tal como as outras, tem muitos aspectos que funcionam em continuidade com a década anterior e a seguinte.

O modo de produção de cinema no Portugal nos anos 40 nos mostra que, como reflexo de um longo desenvolvimento de esforços para estabilizar a produção em Portugal, tivemos claras intervenções nos eixos principais que determinam a existência desse modo. Nomeadamente são eles a formação de mão de obra, a existência de equipamento e estúdios capazes de garantir uma qualidade mínima e a partir de 1935 a existência de um órgão que centralizasse as ações do Estado. Ainda assim algumas das questões centrais não foram enfrentadas e o maior exemplo é a falta da criação de uma proteção efetiva que viabilizasse o cinema português. Mesmo os vários fatos positivos, como a criação da legislação de proteção do cinema nacional em 1948 ou a existência de vários sucessos não foram capazes de alterar a direção geral sobre o tipo de produção que a maioria das cinematografias acabaram por seguir, que é a de uma produção sustentada quase exclusivamente pelo financiamento do Estado e voltada para o filme autoral ou de arte.

A história é uma narrativa sobre o passado que nos serve também para entender o presente. A história do cinema português dos anos 40 ilumina questões hoje candentes para Portugal seja na discussão sobre sua identidade, seja na descrição dos labirintos enfrentados pelos cinemas periféricos.

1950-1959

ANOS DE CINEFILIA E FORMAÇÃO

MICHELLE SALES

Para discutir os anos 1950 no campo da historiografia do cinema português é necessário vislumbrar alguns aspectos das décadas anteriores, sobretudo os anos 1930 e 1940. Além do teor historiográfico desta pesquisa, enumerando os filmes, o objetivo é apresentar um acontecimento estético disjuntivo e disruptivo em relação à cinematografia portuguesa promovida e protegida pelo Estado Novo, representado por aquilo que convencionamos chamar de a “tetralogia do cinema neorrealista português”. A despeito do caráter tímido e “insignificante” que até hoje alguns pesquisadores atribuem aos anos 1950, consideramos, para além dos filmes neorrealistas que naquele momento foram realizados, um momento de intensa discussão cinematográfica no país, fortalecido pelo movimento cineclubista que, em 1956, já representava mais de trinta instituições ao longo de todo Portugal, além de constituir anos de formação para o surgimento do novo cinema português nos anos 1960.

Entre muitos acontecimentos, é preciso referir também a proposição e construção da Tobis Portuguesa nos anos 1930 e as produções Lopes Ribeiro nos anos 1940 para consolidar o “caso do cinema português” ou o ideal de um cinema patriótico ou nacional, industrial mas também farto de valor artístico, geralmente atributo da obra literária original adaptada ou de grandes acontecimentos históricos. Além de mencionar o surgimento do cinema sonoro nos anos 1930, que também viria a “desestabilizar” o cinema nacional mais em ter-

1950-1959

mos de discussão acerca da linguagem cinematográfica e da necessidade do aperfeiçoamento técnico.

Outro aspecto que marcará a experiência cinematográfica em Portugal, no nível da produção e mesmo da recepção, será a admiração nutrida pelo movimento literário conhecido como *primeiro modernismo*⁹⁴, que vê o cinema como o espelho cujo reflexo materializa desejos modernizadores e de progresso técnico. A aproximação do *primeiro modernismo* com movimentos literários similares, como o futurismo italiano, por exemplo, produziu não apenas vontade estética (ligada à velocidade, ao dinamismo, ao abstracionismo) como também uma associação política entre um determinado pensamento estético sobre o cinema e regimes autoritários.

Retomando o texto de Paulo Filipe Monteiro (2004) o cinema português conviveu, desde sua tenra origem, com um fardo modernista, com um desejo moralizante e nacionalizador de engrandecer a alma do português e combater. Paradoxalmente, o primeiro modernismo literário e mesmo o segundo modernismo defenderam sempre a desvinculação entre criação estética e atuação política, pregando um arte descompromissada dos fundamentos de uma vida material. Como comentado no *Em busca de um novo cinema português*, o movimento estético que almejou “superar” a insuficiência política do primeiro e segundo modernismos e que se tornou conhecido como neorrealismo, acabou por estabelecer uma clara oposição aos modernistas. Esta oposição, mais política do que estética, alimentou fronteiras entre os dois movimentos, colocando-os em lados opostos e com objetivos muito distintos sempre envolvendo a questão da forma e do conteúdo. Entre outras palavras, o modernismo acusava o neorrealismo de querer-se arte social e por isso desatenta aos aspectos formais da arte, enquanto os neorrealistas fomentaram a ideia de que os modernistas eram vazios em relação ao conteúdo de suas obras.

94 A geração da revista *Orpheu*, lançada em 1915, que reunia, entre outros, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, constituiu um movimento de experimentação literária influenciada pelas vanguardas europeias do início do século XX e tinha como interesse a valorização da transgressão formal e a rejeição ao academicismo. Em 1927, José Régio dá continuidade ao movimento através da publicação da revista *Presença*.

No caso do cinema, a associação com o modernismo acaba por acontecer no momento em que um intelectual modernista é convidado a assumir o cargo de gestor de um órgão público como foi o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933, sugerido pelo próprio António Ferro. Ferro havia sido editor da revista *Orpheu*, aquela que fundou o primeiro modernismo literário, a convite do Mário de Sá-Carneiro, de quem era amigo próximo. A sugestão de criar um órgão que pudesse fazer publicidade aos feitos do Estado Novo, assim como proteger e fomentar a Arte nacional foi plenamente aceite por Salazar e se tornou um dos aspectos centrais desse período, também conhecido como “Política do Espírito”. Os interesses da “Política do Espírito” de António Ferro, que acreditava que o cinema português deveria ser majoritariamente de filmes históricos, filmes poéticos ou documentários, entrariam em conflito de maneira paradigmática com o tipo de cinema que alcançara sucesso comercial em Portugal nos anos 1930 e 1940, a comédia portuguesa. No caso da comédia portuguesa, a existência e atuação da produtora Tobis e das produções António Lopes Ribeiro foram fundamentais para lançar os principais títulos de comédia dos anos 1930 e 1940. Como comenta Paulo Cunha:

“Este aparente paradigma – a qualidade é mal recebida pelo público, que prefere produtos de origem artística duvidosa – denuncia o fracasso da missão regeneradora de Ferro em tentar educar o gosto do povo. Baseando-se nos resultados obtidos na produção cinematográfica, o dirigente não podia ficar satisfeito com os resultados do seu programa cultural. Otimista, Ferro acreditava que o mau gosto geral do público é ‘educável’, desde que se verifique vontade e empenhamento das pessoas responsáveis pela criação e divulgação artística, nomeadamente produtores e realizadores. Durante as duas décadas em que dirigiu a política cultural do Estado Novo, António Ferro não conseguiu concretizar o seu projeto de educação cultural e artística. A política do espírito dirigia-se ao espírito do povo (à alma do homem e à alma dos povos) dado que o progresso humano não dependia só dos desenvolvimentos materiais, mas também do enriquecimento do espírito, da valorização das atividades artísticas e intelectuais: ‘um povo que não vê, que não lê, que não ouve, que não vibra, que não sai da vida material, do deve e do haver, torna-se um povo inútil’”. (Cunha, 2007: 351).

A fórmula de sucesso comercial atingida pela comédia portuguesa foi duramente criticada por António Ferro, mas não só. A crítica especializada vinculada às novas publicações sobre cinema que surgiram também nos anos 1930-40 e a intelectualidade portuguesa contestavam a hegemonia de um tipo de cinema pretensamente nacional e cuja ideologia refletia os interesses do Estado Novo. Segundo Lisa Shaw:

“As comédias não podiam contradizer mas refletir a ideologia salazarista dominante, sobretudo durante os anos 1930 e 1940 e tal fato não se deve apenas à repressão da censura. Como argumenta Luís de Pina, os censores asseguravam que os realizadores preferiam abordar temas superficiais e histórias convencionais ou realizar documentários pró-governo do que abordar temas controversos, por medo da repressão. Era também a própria visão da comédia como o câncer da indústria cinematográfica portuguesa de António Ferro, reflexo talvez da sua postura cultural elitista e do potencial subversivo da natureza deste género que precisava ser questionada. Não há dúvida de que os valores que sedimentavam o Estado Novo permeavam esses filmes, que acabavam por expressar os sentimentos e valores da classe média e do operariado urbanos.” (Shaw, 2003: 155).

A insatisfação que atinge o campo cinematográfico português no final dos anos 1940 faz com que o próprio Estado Novo queira assumir o controle do cinema. Em 1948 é promulgada a Lei nº 2027, que tinha como objetivo proteger e fomentar a produção fílmica. Ao mesmo tempo, foi criado o Fundo do Cinema Nacional (FCN), que deveria financiar projetos escolhidos pelo Estado. Entretanto, impedimentos financeiros do pós-guerra impuseram um esvaziamento sistemático da produção de cinema em Portugal, chegando ao suposto ano zero em 1955 (ano em que nenhum filme português de longa-metragem foi lançado nas salas). Por outro lado, dominado por um cinema pouco expressivo do ponto de vista estético e conservador do ponto de vista político, a produção de filmes ficou praticamente a cargo, nos anos 1950, da Tobis, pois, somados os problemas sociais do pós-guerra há, praticamente, um monopólio a nível da produção de filmes, já que a Tobis Portuguesa compra, em 1954, a Lisboa Filme, tornando-se a partir disso a principal beneficiária quase permanente dos subsídios

do FNC. A ligação da Tobis com o Fundo do Cinema Nacional dar-se-á em níveis tão profundos que a produtora passa a ser vista praticamente como uma instituição ou um serviço público, produzindo, de maneira geral, boa parte das comédias portuguesas.

O debate em torno da comédia portuguesa faz estabelecer o “caso do cinema português”. Apesar de ter reconhecimento público, este gênero passa a ser um modelo de cinema industrial indesejado não apenas pela crítica, mas pelo próprio Estado, que tenta assumir a produção cinematográfica e impor filmes históricos ou adaptações de grandes nomes da literatura portuguesa.

Ao lado da tentativa de estabelecer um modelo industrial de cinema, estabelecia-se, nos finais dos anos 1940, a fundação de importantes cineclubes e associações de cinema que se tornaram imprescindíveis durante a vigência do Estado Novo português, pois representavam canais possíveis de exibição para filmes de baixo interesse comercial ou obras “censuradas”. Esses cineclubes funcionaram, durante os anos 1950, como queremos aqui argumentar, como espaços de formação, preparação e experimentação da linguagem cinematográfica, mais do que simples espaços de exibição e debate entre “amigos da sétima arte”.

De acordo com Paulo Granja (2006), em 1948 dá-se o início do movimento dos cineclubes, com a fundação, em 1945, do importante Cineclube do Porto⁹⁵, tendo como diretores Luís Neves Real, Manuel de Azevedo e Henrique Alves Costa. Por outro lado, neste mesmo ano, Manuel de Azevedo publica a obra *O movimento dos cineclubes*, referência que se tornaria obrigatória na história da circulação do cinema em Portugal durante os anos 1950 e daí em diante. No texto, o cinéfilo destaca que o tal movimento ainda não tinha um passado e que, tendo em vista as condições políticas e sociais, não era favorável, entre os portugueses, a prática de reuniões e associações. Sustentando a importância no caráter formador dos cineclubes, segundo o pesquisador Paulo Granja,

95 Ao lado do Cineclube do Porto, outros cineclubes vão constituindo-se, como o Clube de Cinema de Coimbra; o Cineclube Universitário; o ABC Cineclube de Lisboa; o Cineclube Imagem.

“Azevedo acabaria por admitir, é certo, que esses ‘grupos de amadores de cinema’, fundamentalmente interessados em produzir filmes de formato reduzido, acabariam, em maior ou menor grau, por contribuir ‘para o aparecimento de círculos reduzidos de pessoas interessadas pelos problemas cinematográficos’ e mesmo de ‘várias revistas de cinema animadas por defensores entusiastas da sétima arte, durante estes últimos vinte e cinco anos’. Mas nem por isso deixava de notar que ‘só agora começa a notar-se um sério esforço, no sentido de fundar alguns clubes com possibilidades de poderem vir a contribuir para a formação de uma sólida cultura cinematográfica, numa parte sensível do público português.’” (Granja, 2006: 3).

E de fato, os cineclubes, durante os anos 1950, tiveram uma importância enorme no campo cinematográfico português, já que, sem a existência de escolas de cinema, a formação e a discussão cinematográfica acontecia nesses espaços alternativos, livres da presença do Estado.

A dicotomia que se estabelecia impondo lados opostos para as salas comerciais e os espaços alternativos dos cineclubes era fruto também de um debate que pensava o cinema como uma arte legítima muito além de um divertimento industrial rentável, próprio da atividade comercial das grandes salas de cinema que surgiram, no início do século XX, sobretudo no Porto e em Lisboa. Esse debate gerou, em última análise, além da formação já dita, anos de discussão e preparação para a renovação do cinema português, que, como argumentamos acima, estava acometido com o “cancro do cinema nacional” (expressão de António Ferro para se referir à comédia à portuguesa), representado pelos filmes de comédia com grande sucesso comercial.

De volta à promulgação da Lei nº 2027, sublinhamos que, nos finais dos anos 1940 e grande parte dos anos 1950, o cinema português enquanto mercado cinematográfico sofreu um enorme encolhimento, pois apesar das promessas envolvidas na nova legislação e na criação de um fundo de cinema, o que de fato aconteceu foi o predomínio do cinema estrangeiro nas salas comerciais, ocupando-as quase que em toda a grade de programação, e a diminuição do número de filmes realizados com o apoio do Estado.

O apoio do Estado diminuiu porque, ironicamente, os filmes de comédia que despertavam interesse e faziam grande bilheteira eram, nas palavras de António Ferro, “o cancro do cinema nacional”. Ferro mostrava-se insatisfeito com a repercussão deste cinema de comédia e indicava que o bom cinema português deveria voltar-se para adaptações literárias ou filmes de reconstituição histórica, que, aliás, também constituíam gêneros bastante difundidos na cinematografia portuguesa desde o surgimento do cinema. A criação do FCN serviria para fomentar, portanto, um cinema de caráter mais artístico, segundo Ferro voltado para a História e para a literatura, como aponta Tiago Baptista:

“O que o regime pretendia era, como aliás muitos cinéfilos e intelectuais modernistas que defendiam o cinema como arte, mais adaptações literárias e reconstituições históricas que pudessem propagandar o país nos festivais de cinema estrangeiros. Para apoiar este tipo de filmes, o regime criaria, logo em 1948, o primeiro sistema de apoio à produção cinematográfica. O Fundo do Cinema Nacional era financiado através de uma taxa lançada sobre os lucros da exibição, razão pela qual se revelaria muito dependente das flutuações do mercado (as receitas dependiam do número de filmes estreados cada ano). Pensado como uma solução integrada para a decadência progressiva do cinema português do final dos anos quarenta e cinquenta, o ‘Fundo’ atribuiu a vários realizadores bolsas de estudo no estrangeiro e criou ainda uma Cinemateca Nacional, destinada a fomentar o gosto pelos filmes portugueses. Entre os anos trinta e quarenta, coexistiram assim duas correntes no catálogo das ideias, temas e formas do cinema português. De um lado, as comédias populares assentes no *star system* importado do teatro de revista e da música ligeira, instâncias repetidoras, por excelência, da ordem social conservadora vigente. António Lopes Ribeiro, o produtor-realizador oficioso do regime, foi o principal responsável por aquele tipo de filmes, de que *O pátio das cantigas* (1941) é um dos principais exemplos. Do outro lado, os filmes histórico-literários de prestígio, encorajados, às vezes financiados e depois ativamente promovidos pelo regime, em que Leitão de Barros se especializou e de que *Camões*, de 1946, é o paradigma.” (Baptista, 2009b: 312).

O fato é que a criação deste FCN queria fazer da atividade cinematográfica uma ação essencialmente industrial e com retorno financeiro, como é ób-

vio. Entretanto, o que se pode observar é que tal legislação serviu para reforçar a censura, pois a Comissão de Cinema criada pelo SNI e ligada ao Estado Novo era quem recebia os projetos e julgava o caráter artístico e cinematográfico, assim como serviu também para legitimar a hegemonia do cinema estrangeiro nas salas de cinema, pois esvaziando-se a produção nacional a programação das salas ficou ocupada pelo cinema estrangeiro de maneira quase forçada. Nos finais dos anos 1950, o SNI tentou desmobilizar a atividade dos cineclubes numa clara demonstração de repressão e censura através do Decreto-Lei 40.572, que tentava controlar a ação dos cineclubes por meio da criação de uma Federação ligada ao Estado Novo, que vigorou até 1974, acarretando o fechamento de alguns cineclubes, bem como a dificuldade das reuniões associativas.

A tentativa de desestabilizar os cineclubes e a criação do FCN estabeleceu uma crise no cinema português durante os anos 1950. Soma-se a isso o fato do domínio da produção de cinema em Portugal ficar monopolizado nas mãos da Tobis Portuguesa e tem a maior parte dos subsídios do FCN, como argumenta Carla Patrícia Silva Ribeiro (2011: 218):

“A estas condicionantes junta-se um quase monopólio a nível da produção de filmes, quando a Tobis Portuguesa compra o capital da Lisboa Filme, em 1954, conseguindo, nos anos subsequentes, ser um beneficiário quase que permanente dos subsídios do FNC [FCN], mas gerida por uma ‘administração ineficiente [que se] veio a viciar no seu próprio desregulamento crónico’, estigmatizada pelo peso excessivo da maioria do capital do Estado, ‘que a transformou quase num serviço público, com os defeitos inerentes’. Com efeito, uma das consequências da fusão da Tobis Portuguesa/Lisboa Filme foi a subida dos preços pela utilização dos estúdios e laboratórios por produtores independentes, que passaram a pagar ‘preços ruinosos, muito mais altos do que os que figuram nas tabelas de Espanha e doutros países europeus’.”

Dessa maneira, o monopólio estabelecido na produção cinematográfica foi fazendo da própria comédia portuguesa um gênero pálido e amorfo, esmaecendo o desempenho comercial das fitas ao longo dos anos 1940 e 1950. Durante os anos 1950, temos o lançamento das seguintes comédias: *O grande Elias*

(1950) de Arthur Duarte, *A graça e a serpente* (1952) e *Os três da vida airada* (1952), de Perdigão Queiroga, *Rosa de alfama* (1953) de Henrique Campos, *O Costa de África* (1954) de João Mendes e a *Costureirinha da Sé* (1958) de Manuel Guimarães.

Ao lado das fitas de comédia dos anos 1950, que, em grande parte, dão continuidade aos valores pequeno-burgueses e “nacionalistas” da comédia dos anos 1930 e 1940, queremos ressaltar a trajetória dos dois Manuéis: de Oliveira e Guimarães.

Manoel de Oliveira já havia despertado atenção com *Douro, faina fuvial* (1931), ainda mudo e, entre alguns filmes de fundo, também cativa interesse o filme *Aniki-Bobó* (1942). Em 1956, Manoel de Oliveira é mais uma vez precursor e realiza *O pintor e a cidade*, documentário a cores no qual o realizador impõe mais uma vez a cidade do Porto como personagem principal. A experimentação do uso da cor ao longo do filme vai se misturando com o próprio exercício da pintura, que tem a cor como elemento estruturante da linguagem pictórica. A realização de *O pintor e a cidade* abrirá caminho para os filmes que o diretor realizaria na década de 1960, sobretudo *A caça* (1964), *Acto da primavera* (1963) e *As pinturas do meu irmão Júlio* (1965), que retoma a relação do cinema com a pintura já iniciada com o filme de 1956. Junto da crítica nacional, o filme suscitou “viva polêmica”, mas o entusiasmo dos mais otimistas prenunciou o sucesso internacional do filme, que granjeou diversos elogios em Paris e Veneza e veio a conquistar um importante prêmio no festival irlandês de Cork. Em Portugal, o documentário também recebeu o prêmio de melhor fotografia do SNI, uma decisão significativa que antevia uma alteração na relação daquela instituição com o cineasta. A presença deste filme no Festival de Veneza de 1957 marcou definitivamente a carreira internacional de Manoel de Oliveira. No prestigiado certame italiano, o filme foi visto e elogiado pelo crítico francês André Bazin, um dos fundadores e “pai referencial” dos *Cahiers du Cinéma*. Apresentados por intermédio de Joaquim Novais Teixeira, jornalista português radicado em Paris e colaborador de diversos jornais brasileiros, Oliveira e Bazin tornam-se grandes amigos (Cunha, no prelo (a)).

Ainda nesse ano, o Cineclube de Estremoz publicou uma obra com textos de vários autores, intitulada *Manuel de Oliveira*. A reação do público cinéfilo, e do cineclubista em particular, foi bastante positiva, ao mesmo tempo que a crítica começava a questionar os critérios de atribuição de subsídios do SNI. Uma redefinição da estratégia de apoio público ao cinema, seguramente influenciada pelas recentes homenagens e pelo sucesso internacional de *O pintor e a cidade*, levou o SNI a atribuir, em 1958, dois subsídios a Oliveira para realizar os surpreendentes *Acto da primavera* e *A caça* (Ibidem).

No afã de um novo cinema, em oposição à dominância desse cinema opaco e amorfo representado pela comédia, destacamos a produção de Manuel Guimarães ao longo da década de 1950 como uma tentativa de produção cinematográfica diferenciada em relação também às adaptações literárias e reconstituições históricas. Os três filmes produzidos por Manuel Guimarães nos anos 1950 (*Salimbancos*, 1951; *Nazaré*, 1952; e *Vidas sem rumo*, 1956), juntamente com o filme *Dom Roberto* (1963), do realizador Ernesto de Sousa, representam o que chamamos de tetralogia do neorrealismo português⁹⁶ ou tentativa de fomentar um outro cinema em Portugal cujas bases residiam no neorrealismo literário e não no modernismo. A primeira diferença reside na associação de Manuel Guimarães com o grupo dos neorrealistas, escritores vinculados ao neorrealismo literário.

A necessidade de “reformatar” o cinema estava presente, sobretudo, nas publicações culturais da altura que estavam, ideologicamente, vinculadas ao neorrealismo literário, tais como a *Imagem*, *Seara Nova* e *Vértice*. Alves Redol, um dos principais representantes do neorrealismo literário foi um dos primeiros a publicar palavras entusiasmadas em relação ao “novo cinema” de Manuel Guimarães, seguido por Fernando Namora, que publica na *Imagem* (janeiro de 1952), o texto “Bravo, Manuel Guimarães!”, onde analisava a importância política e estética desses discursos. *Salimbancos*, realizado em parceria entre

96 Essa ideia foi desenvolvida na tese de doutoramento intitulada “Em busca de um novo cinema português”, publicada em 2011 pelo LabCom, da Universidade da Beira Interior.

Leão Penedo e Manuel Guimarães, estrearia em Lisboa em 1952, num contexto de certa expectativa. O filme, baseado no romance *Circo* do mencionado escritor, foi a primeira tentativa ou proposta concreta de um novo cinema para o “caso” do cinema português. Realizado com escassos recursos, ou melhor, feito sem a interferência de um grande produtor e sem apoio estatal, defendemos que o filme marca uma nova fase, porém ainda tímida, para o cinema nacional, sobretudo porque se relaciona com três filmes que virão a seguir, *Nazaré* e *Vidas sem rumo*, ambos de Manuel Guimarães, e *Dom Roberto*, de Ernesto de Sousa.

A parceria entre Manuel Guimarães e Alves Redol é sintoma da crise em relação ao cinema português e da necessidade do aparecimento de alternativas estéticas e ideológicas em face à supremacia dos filmes históricos e das adaptações literárias, de cariz marcadamente modernista. A primeira das colaborações entre ambos, *Nazaré*, apropria-se da temática da vida no mar e apresenta a vida na comunidade de Nazaré através de seus dramas individuais e coletivos, num tom de crítica social. Podemos relacionar *Nazaré* ao filme de Luchino Visconti *La terra trema*, de 1948. Assim como no filme de Visconti, a primazia está no coletivo, na comunidade, e há um entendimento de que é preciso romper a alienação e a opressão social que se manifesta no trabalho. Já em *Vidas sem rumo*, com roteiro escrito pelo próprio Manuel Guimarães e diálogos de Alves Redol, os cortes impostos ao filme pela censura o tornaram incompreensível em muitos aspectos.

Tal como acontecera com *Saltimbancos*, também este *Nazaré* foi desfigurado pela ação da censura prévia, em particular uma passagem que o próprio realizador muitas vezes lembrou: um pescador desesperado vê-se obrigado a penhorar o próprio casaco que o agasalha para se poder alimentar e à sua família. Ao que parece, Henrique Tenreiro, presidente da Direção da Junta Central das Casas dos Pescadores e reconhecido “patrão das pescas”, ficou muito suscetibilizado com essa sequência do filme, que punha em causa a imagem pública do pescador propagandeada e difundida pelo Estado Novo, o eterno trabalhador remediado que vive na alegria da pobreza (Cleto, 1979: 24).

Mais grave seria, no entanto, o que se viria a passar com *Vidas sem rumo* (1956): três anos de rodagem e uma significativa parte de cenas censuradas – autores calculam que 45% a 80% de cenas originais foram cortadas – tornaram este filme num dos casos mais tristemente célebres do cinema português. Enquanto projeto, *Vidas sem rumo* existia pelo menos desde 1948, antes mesmo de *Saltimbancos* e *Nazaré*. No entanto, a sua rodagem só começou em 1952, com um segundo argumento feito em colaboração com Alves Redol. Porém, *Vidas sem rumo* haveria de sofrer inúmeros cortes da censura e o realizador só o deu por concluído em 1956, depois de ter filmado uma segunda vez um número significativo de cenas e de ter substituído uma atriz, para conseguir que o filme resultante tivesse ainda inteireza. Ainda assim, o filme só seria aprovado com cortes da censura (Cunha, 2011c).

Sem qualquer dúvida, pode-se considerar que a censura a esses filmes de Manuel Guimarães foi movida por razões puramente ideológicas. A declarada influência da literatura neorrealista neles foi vista pelo regime como uma ameaça à sua organização e ordem política. O tratamento da crítica mais conservadora e os próprios relatórios de visionamento dos filmes pelos censores não deixam margem para dúvidas, tratou-se claramente de uma censura ideológica.

A tensão estabelecida entre o modernismo e o neorrealismo representou um intenso debate acerca da questão e da função da Arte, que marcou de maneira determinante também o próprio cinema, como argumenta Paulo Filipe Monteiro (2004). O modernismo entretanto tornou-se a hegemonia em termos de pensamento ideológico e, por isso, estético em relação ao cinema, tendo em vista a ocupação do cargo de diretor do SPN/SNI pelo intelectual modernista António Ferro.

A obra de Manuel Guimarães tem sido paulatinamente recuperada através de novos registros acerca da história do cinema português, tendo em vista que o realizador foi praticamente esquecido, acometido pelo mesmo mito que faz dos anos 1950 a década do “ano zero”. O fato é que quisemos destacar que os anos 1950 foram anos de intenso debate e preparo para a década seguinte, fomento imprescindível.

Esse fomento imprescindível a que nos referimos está expresso na força declarada do movimento cineclubista, tendo em vista seu surgimento e fortalecimento ao longo dos anos 1950, sobretudo. A discussão acerca da natureza da linguagem cinematográfica ou, melhor dito, o entendimento de que o cinema constituiu uma experiência artística plena foi o motor também da crítica cinematográfica, que, ao lado do movimento cineclubista, serviu para formar e projetar novas trajetórias para o cinema português da década seguinte. A agitação promovida pelos debates realizados nas sessões de cinema promovidos pelos cineclubes acabou por criar um cenário cultural semelhante ao ambiente francês da década de 1950. Culminou, numa primeira análise, no estágio realizado pelos cineastas Fernando Lopes e Paulo Rocha. O primeiro, beneficiado pelo programa de bolsas do FCN, vai estagiar na London School of Film Technique e o segundo, bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, parte para o IDHEC, em Paris. Ambas trajetórias emblemáticas para a configuração dos anos 1960 no cinema português.

Por outro lado, também é importante sublinhar a existência de um cinema neorrealista português que era menos influenciado pelas bases e influências do neorrealismo cinematográfico italiano, mas pensado sobretudo através de uma matriz literária neorrealista, que queria fazer outro cinema, apresentar novas propostas a fim de fazer frente às adaptações, às comédias e aos filmes históricos.

Além da proposição neorrealista, cujo intuito era também marcadamente político, abrem-se duas frentes no audiovisual durante os anos 1950, que também configuram uma década de transformação e de passagem. A primeira a mencionar é a chegada da televisão em 1956, em caráter experimental, e o funcionamento oficial a partir de 1957. A RTP, televisão estatal controlada e criada pelo Estado Novo, fez migrar em grande parte os interesses que faziam dominar a esfera da produção cinematográfica, sobretudo das comédias portuguesas, para a programação da televisão, fortemente controlada pelos valores da censura. A segunda iniciativa diz respeito ao fortalecimento (ou crescimento) da produção experimental cinematográfica no formato do curta-metragem

que, embora ainda desvalorizado, irá assumir um caráter amador e mesmo marginal na produção cinematográfica portuguesa a partir dos anos 1950.

A desvalorização do curta-metragem talvez fosse adequada à produção cinematográfica das décadas de 1930 e 40, quando a produção desses filmes era efetivamente minoritária. No entanto, segundo dados disponibilizados pelo Instituto Nacional de Estatística, entre 1945 e 1954 houve uma clara evolução na produção cinematográfica portuguesa no sentido do aumento de filmes de pequena-metragem, então balizados nos 1.800 metros de película (Cunha, no prelo (b)).

Depois de uma posição marcadamente minoritária entre 1945 e 1947, a rondar apenas os 30%, a produção de curtas-metragens conseguiu equilibrar as contas em relação à produção de longas-metragens e, a partir de 1950, passou mesmo a ser, com a exceção em 1952, claramente majoritária. A partir de 1953, beneficiado sobretudo de uma quebra acentuada na produção dos longas, o curta-metragem torna-se o gênero mais produzido em Portugal. No período imediatamente seguinte, a partir dos dados incompletos do *Prontuário* de José Matos-Cruz (1989: 112-128), constata-se que a importância dos filmes de curtas-metragens no panorama da produção cinematográfica portuguesa foi, entre 1955 e 1960, esmagadora, fundamental e inegável para a sobrevivência do setor (Ibidem).

Na segunda metade da década de 1950, apesar dos dados relativos à metragem dos curtas ser impreciso por defeito, o domínio desse gênero outrora minoritário no setor da produção é impressionante. Mesmo por defeito, os curtas representam cerca de 80% do total da produção cinematográfica portuguesa entre 1955 e 1960. Apesar do crescimento, o domínio da produção de curtas beneficiou-se também de uma diminuição da produção de longas-metragens: por exemplo, em 1959 e 1960, a produção de longas foi inferior ao registro de 1945 enquanto, por seu lado, os curtas-metragens apresentam um aumento de mais de 500% (Ibidem).

Parece evidente que os anos 1950 foram um período de mudança de paradigma na produção cinematográfica portuguesa. A falência do projeto cultural de António Ferro implicou também o desmoronar de um núcleo de realizado-

res que antes monopolizava a produção fílmica de longa-metragem ficcional. Desses filmes, produzidos e estreados entre 1933 e 1944, cerca de 75% do total são da responsabilidade desse núcleo próximo de Ferro: António Lopes Ribeiro (5), José Leitão de Barros (5), Jorge Brum do Canto (5), Chianca de Garcia (3) e Arthur Duarte (3). Após a saída de Ferro, esses realizadores foram abandonando a realização gradualmente ao longo dos anos seguintes e deixando lugar à designada “geração dos assistentes”⁹⁷. Estes realizadores limitavam-se, na generalidade, a reproduzir os métodos de trabalho anteriores e lutar pela sobrevivência numa lógica de comodismo e mínimo risco, apresentando poucas preocupações estéticas ou artísticas (Ibidem).

A reduzida dimensão e precariedade financeira do mercado português e o monopólio consolidado no setor da produção de longas-metragens, por um lado, e a necessidade de produzir filmes de curta-metragem de produção portuguesa para integrar os programas cinematográficos como exigia a legislação em vigor, por outro, foram determinantes para a expansão do setor de produção ao nível do curta-metragem. O aumento quantitativo promoveu também uma diversificação da produção (Ibidem).

Durante os anos 1950, surgem mesmo algumas obras de curta-metragem, com menor visibilidade, que se distinguiam da produção dominante por manifestarem um claro desejo de renovação estética. Obras como *O desterrado* (1950) de Manuel Guimarães, *O pintor e a cidade* (1956) de Manoel de Oliveira ou *Um tesoiro* (1958) de António Campos estavam muito afastadas dos propósitos propagandísticos, ilustrativos e descritivos da produção portuguesa das décadas de 1930 e 1940 (Ibidem).

Para além de Manuel Guimarães e do regresso de Manoel de Oliveira, uma das revelações dessa década, ainda que o seu reconhecimento fosse mais tardio,

97 A “geração dos assistentes” é uma designação pejorativa para a geração de realizadores que dominaram a produção cinematográfica nos anos 1950. Esta designação justifica-se porque a maioria desses realizadores começaram a sua carreira como assistentes dos realizadores das duas décadas anteriores e a sua formação foi feita exclusivamente à base da experiência adquirida na produção.

seria mesmo António Campos, um cineasta amador natural de Leiria. *Um tesoiro*, curta de ficção filmado em 8mm e interpretado por atores amadores, a partir do conto homónimo de Loureiro Botas, foi premiado nos certames amadores de Carcassone (1958) e Paris (1960). No ano seguinte, Campos realizaria *O senhor* (1959), um curta de ficção em 8mm interpretado por atores amadores e adaptado do conto homónimo de Miguel Torga, que foi premiado novamente em Carcassone (1959) e no Concurso Nacional do Clube Português de Cinema de Amadores na categoria de Enredo (1960). Sem recursos técnicos ou financeiros, esses filmes artesanais tiveram muitas dificuldades para serem exibidos publicamente. À exceção de sessões no Cineclube do Porto e no marginal circuito do cinema amador, as poucas projeções de *Um tesoiro* e *O senhor* foram privadas e discretas. No entanto, o reconhecimento internacional, visível em algumas distinções conquistadas no estrangeiro, e um crescente prestígio no circuito do cinema amador permitiram a Campos alguma notoriedade pública local que terá levado a Comissão Municipal de Turismo de Leiria a adquirir uma cópia do seu primeiro ensaio cinematográfico (*Rio Lis*) e a lançá-lo num projeto de onde resultou o curta *Leiria 1960* (1960), o seu último filme rodado em 8mm (Ibidem).

António Campos foi o nome mais visível de um circuito de produção alternativo que se expandiu incrivelmente desde meados dos anos 1950. Organizados em associações locais, inúmeros cineastas amadores conseguiram notória visibilidade nacional e internacional desde finais dos anos 1950 através da criação de um circuito nacional e internacional de festivais de cinema de amadores, estrategicamente apoiado pela UNICA – Union Internationale du Cinéma Non Professionnel, que, já em 1954, havia organizado o seu congresso anual em Lisboa. Este grupo de cineastas também era animado por uma das mais antigas publicações cinematográficas portuguesas, a *Cinema de Amadores*, editada pela Pathé-Baby. Para além de António Campos, outras figuras e instituições em muito contribuíram para o reconhecimento artístico e cultural do cinema de amadores: Vasco Branco, Vasco Pinto Leite, Centro de Cinema Experimental do Cineclube do Porto, Clube Português de Cinema de Amadores de Lisboa, entre outros (Ibidem).

Já na década seguinte, *Dom Roberto* parece um legítimo fruto das experiências envolvendo bases neorrealistas, cuja paternidade reside em Manuel Guimarães e nos novos modos de cooperação e produção no exercício do cinema. Talvez por causa dessa matriz e filiação, o filme de Ernesto de Sousa também continua a ser pouco mencionado como um dos filmes que fundaram o novo cinema português, apesar de estrear no mesmo que *Os verdes anos*, de Paulo Rocha, e *Acto da primavera*, de Manoel de Oliveira. Como esses que se seguiram, *Dom Roberto* também lança, à sua maneira, novas imagens, novos olhares e novas perspectivas ao cinema português.

1960-1969

QUANDO O CINEMA PORTUGUÊS FOI MODERNO

PAULO CUNHA*

Cinematograficamente, podia-se considerar que a década de 1960 tenha começado em 1955, 1958, 1962 ou 1963. Qualquer um destes anos tem argumentos para justificar uma baliza cronológica inicial para um período de renovação no cinema português que se consolidou na década de 1960:

1955 é considerado “o ano zero do cinema português”, um ano sem estreias comerciais de longas-metragens de ficção de produção portuguesa, que simboliza a falência do projecto cultural de António Ferro para o Portugal de Salazar;

1958 marca a chegada ao SNI de César Moreira Baptista, figura próxima de Marcelo Caetano, que iria transformar significativamente a acção do organismo e iria implementar uma política cultural de clara e consciente renovação para o cinema português;

1962 marca a estreia de *Dom Roberto*, a aguardada longa-metragem de José Ernesto de Sousa que emergiu dos “profetas da desgraça” que cerravam fileiras na oposição cultural e política ao Estado Novo a partir do cineclubismo e do neo-realismo;

1963 marca as estreias de *Os verdes anos*, a longa-metragem de estreia de Paulo Rocha, jovem cineasta português que regressara de Paris, onde foi estudar cinema, com vontade de fazer cinema português à maneira das novas vagas europeias; e de *Acto da primavera*, do regressado Manoel de Oliveira, eventualmente o filme mais moderno da cinematografia portuguesa.

*Nota dos organizadores: Por decisão pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

Cronologicamente, a década de 1960 começou precisamente em 1960, ano de muitos factos relevantes no que ao cinema diz respeito: criação da Comissão revisora das leis do cinema; fundação dos cineclubes do Barreiro e de Torres Vedras e realização em Beja do I Encontro dos Cineclubes Alentejanos; Brigitte Bardot e Jacques Charrier veem a Lisboa para a estreia de *A mulher e o fantoche* (Julien Duvivier); a Cinemateca organiza três retrospectivas de filmes portugueses (III retrospectiva do cinema mudo português e I e II retrospectivas do cinema sonoro português); José Ernesto de Sousa publica *O que é o cinema?*, Fernando Duarte publica *Primitivos do cinema português* e José-Augusto França publica *Dez anos de cinema*; a versão colorida d'*As pupilas do senhor Reitor* de Perdigão Queiroga e *Henrique, o navegador* de João Mendes são os vencedores dos prémios de cinema do SNI para melhor filme e melhor curta-metragem, respectivamente, enquanto *Nova Lisboa* de António Sousa é o primeiro filme "ultramarino" a ser distinguido (melhor fotografia); Paulo Rocha, Manuel Costa e Silva e António da Cunha Telles estavam em Paris a estudar cinema, enquanto Fernando Lopes fazia o mesmo em Londres, o primeiro a expensas próprias e os restantes com bolsas de estudo do SNI.

Na história do cinema português, a década de 1960 é, muito provavelmente, o período mais estudado. Ironicamente, é também aquele onde subsiste um maior número de mitos instituídos e de considerações subjectivas que dificultam uma compreensão do fenómeno cinematográfico português na sua complexidade. Tal como a generalidade das histórias de cinema, a portuguesa ainda padece do que Francesco Casetti (1994: 319-334) considera ser o defeito de centrar a sua atenção no filme e ignorando os factores tecnológicos, económicos e sociais, limitando gravemente a compreensão da complexidade do cinema. Por outro lado, como a prática história é um processo narrativo onde se revela uma vontade de ficcionar factos históricos, a história do cinema português dos anos 1960 foi sendo construída sob o signo dos "vencedores" e desvalorizando ou ignorando o discurso dos "vencidos".

Este breve texto tenta libertar-se desses condicionamentos e, em diálogo com outros trabalhos recentes, pretende dar pistas de leitura e interpretação para novas questões e diferentes reflexões.

A primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal

Na década de 1960, a afirmação do Novo Cinema português pressupôs uma ruptura radical com todo o passado cinematográfico português, poupando apenas alguns nomes à mediocridade dominante. As duas principais excepções eram Manoel de Oliveira e Manuel Guimarães, dois exemplos de uma ética singular e de um percurso marginal. Esteticamente, as referências desta geração eram quase exclusivamente estrangeiras.

Assumindo essa ruptura com todo o passado, criticando ainda a forte dependência do velho cinema de áreas do entretenimento com poucas afinidades com a estética cinematográfica, nomeadamente o teatro de revista ou o designado nacional-cançonetismo, a nova geração de aspirantes a cineastas afirmavam-se, nas palavras de João César Monteiro, a "primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal" (Monteiro, 1969: 407).

Essa supostamente inédita cultura cinéfila dependia de dois factores determinantes: o contacto com os principais textos cinematográficos produzidos em toda a Europa, através da leitura de revistas de referência como as francesas *Cahiers du Cinema* e *Positif* ou as italianas *Bianco & Nero* e *Cinema Nuovo*; os cursos de formação e estágios no estrangeiro de vários aspirantes promovidos pelo Fundo Nacional de Cinema, a partir de 1959, e pela Fundação Calouste Gulbenkian, a partir de 1961 (Cunha, 2009: 204-209).

Reconhecendo a inviabilidade da designada "geração dos assistentes" em garantir a renovação do cinema português, o Estado – através do recém-criado Fundo Nacional do Cinema – começou por promover medidas que visavam fomentar a renovação na indústria nacional de cinema: abertura de concursos públicos para a concessão de bolsas de estudo destinadas à investigação que vissem o aperfeiçoamento técnico e artístico, à formação de jovens portugueses em reputados estabelecimentos de ensino estrangeiros (realização, montagem, operador de imagem, caracterização, técnico de laboratório, decoração); atribuição de subsídios para iniciativas de fomento à formação de quadros técnicos (Curso de Cinema do Estúdio Universitário da Mocidade Portuguesa) e as iniciativas de produção independentes (Cineclubes do Porto).

Por outro lado, respondendo a diversos apelos de vozes críticas em favor de uma intervenção da instituição no cinema, a Fundação Gulbenkian seguiu a mesma estratégia que tinha seguido em relação a outras áreas culturais e artísticas. Para além de financiar iniciativas pontuais (festivais de cinema, cineclubes, cinema amador), a instituição apostou essencialmente na concessão de bolsas de formação a diversos jovens aspirantes a realizadores.

Paulo Rocha considerou mesmo a experiência europeia como estruturante da cultura cinéfila desta geração, sobretudo a influência das correntes de renovação das principais cinematografias europeias, onde aprenderam a entender o cinema como uma experiência artística e estética (Monteiro, 2001: 312).

Em 1964, o sociólogo português Adérito Sedas Nunes não tinha dúvidas em concluir que a “modernização” cultural e sociológica que a sociedade portuguesa então vivia se devia em grande medida à crescente abertura às influências exteriores, sobretudo europeia: “acesso à visão, e mesmo à vivência imaginária, de outras sociedades, outras condições de vida, outras formas de pensar e agir” (Nunes, 2000: 50). A passagem de vários indivíduos por sociedades europeias permitiu que os “horizontes mentais” e o “campo social de referência dos seus comportamentos, ideias, aspirações e decisões” se abrissem a “uma nova dimensão” e assumissem “novos elementos e perspectivas” (Ibidem: 51). O sociólogo remata com a seguinte conclusão: “ocorre como que uma progressiva diluição ou evanescência das fronteiras enquanto limites sociais e culturais” e cada vez mais os indivíduos “tendem a agir, pensar, sentir e desejar, não já em função apenas de estímulos, imagens, oportunidades, solicitações e concepções internos à sociedade onde nasceram e onde estão, mas também em função de estímulos, imagens, oportunidades, solicitações e concepções recebidos do exterior da sociedade, ou nesse exterior apercebidos, através do contínuo fluxo de informação” (Ibidem).

No caso particular dos jovens cinéfilos, a importação de “estímulos, imagens, oportunidades, solicitações e concepções” foi fundamental na materialização de uma oposição filmica que, em termos escritos, vinha já sendo divulgada desde a década de 1950. O contacto com cinematografias estrangeiras, desde as obras clássicas aos movimentos de ruptura, forneceu aos cinéfilos mais in-

conformados com o cinema português uma base de comparação onde estes reviam as suas objecções culturais e estéticas (Cunha, 2009: 217).

Da parte do poder político, depois de um claro desinvestimento no sector cultural por parte do Estado Novo, que se verificou após o abandono de António Ferro, a chegada de César Moreira Baptista à direcção do SNI veio trazer uma mudança estratégica na política cultural para o cinema. No mandato de Moreira Baptista, o Fundo de Cinema passou a apoiar um novo tipo de documentários, “em que o cinema surge como arte e não como mero suporte técnico de propaganda turística”, beneficiando, entre outros, o cineasta Manoel de Oliveira para realizar os surpreendentes *O acto da primavera* (1963) e *A caça* (1964), mas também jovens promessas como Fernando Lopes (*As pedras e o tempo*, 1961; *As palavras e os fios*, 1962). Os apoios oficiais aos novos realizadores haveriam de continuar timidamente nos anos seguintes (Monteiro, 2001: 312-314).

No mesmo sentido, o Conselho de Cinema começou a atribuir algumas verbas destinadas à abertura de concursos públicos para a concessão de bolsas de estudo destinadas à investigação que visem o aperfeiçoamento técnico e artístico, à formação de jovens portugueses em reputados estabelecimentos de ensino estrangeiros (realização, montagem, operador de imagem, caracterização, técnico de laboratório, decoração), e subsídios para iniciativas de fomento à formação de quadros técnicos (Curso de Cinema do Estúdio Universitário da Mocidade Portuguesa) e a iniciativas de produção independentes (Cineclube do Porto) (Cunha, 2005: 111).

Com o mesmo espírito renovador, a publicação de legislação cinematográfica em 1959-60 impulsionava um dos mais recentes e importantes serviços cinematográficos sob tutela do Estado: a Cinemateca Nacional. Apesar de ter sido fundada por diploma legal em 1948, por vários motivos de ordem burocrática e logística que arrastaram o processo da sua regulamentação, a Cinemateca só abriu ao público uma década depois, organizando importantes ciclos de cinema estrangeiro (Monteiro, 2001: 310-311).

Os sinais de mudança efectiva começavam a ser visíveis na transição para a década seguinte. Em 1959, sem qualquer espécie de apoio estatal, a revista

Imagem promoveu a constituição de uma cooperativa para financiar o projecto do seu director Ernesto de Sousa, apoiado num argumento do escritor neo-realista Leão Penedo. Apoiado apenas pelo entusiasmo cineclubista, *Dom Roberto* foi “o único fruto bacteriologicamente puro da geração cineclubista, ou seja, o único que ficou à margem de qualquer contacto com as esferas oficiais, quer directa quer indirectamente” (Costa, 1991: 117). Estreado em 1962, o esperado filme de Ernesto de Sousa foi recebido com desilusão pelos movimentos que o perfilharam ideologicamente, um pouco à semelhança da recepção dos filmes de Manuel Guimarães (*Saltimbancos*, *Nazaré*, *Vidas sem rumo*). Rotulado de “resquício neo-realista”, *Dom Roberto* havia gorado as promessas de romper com o passado e de iniciar um Novo Cinema.

Apesar do aparente insucesso, Michelle Sales (2011: 142-143) lembra que o filme despertou “o máximo interesse na crítica das revistas especializadas e da imprensa diária” e venceu, em 1963, o Prémio dos Jovens Críticos do Festival de Cannes. No fundo, hoje o filme é visto apenas como “algo que apenas agitou o caminho, preparou o terreno, pois a crítica que vinha, ao longo da década de 1950, constantemente debatendo sobre o modelo, a forma e a “reforma” do cinema português não aceitou o filme que, ao apontar para a precariedade da vida portuguesa, retomando elementos da cultura popular e do melodrama não alcançou as expectativas – que eram grandes”.

Outro sinal de mudança foi visível na produção de curtas-metragens. A produção dos filmes de metragem reduzida, com equipas de filmagem e tempos de rodagem reduzidos, com orçamentos substancialmente mais reduzidos, com preocupações comerciais (ao nível da distribuição e exibição) reduzidas e com uma liberdade criativa apreciável tornaram este género de filmes – turístico, industrial, publicitário, institucional – um terreno privilegiado de aprendizagem, de treino e de experimentação na prática fílmica dos jovens cinéfilos aspirantes a realizadores.

Não me parece, portanto, simples acaso que a maioria dos cineastas da geração do novo cinema português tivesse começado as suas carreiras cinematográficas (excluindo eventuais filmes escolares ou em regime amador) por fil-

mes de metragem reduzida⁹⁸. Muitas das experimentações feitas nesses filmes foram depois tentadas nas primeiras longas-metragens desses realizadores. No entanto, pela fraca visibilidade desses filmes, a renovação ética, estética e técnica promovida por uma nova geração só foi sendo reconhecida publicamente nas longas-metragens que eles foram apresentando.

Ainda assim, apesar de algumas permanências, essas curtas são claros sinais de uma tendência moderna no cinema português. Filmes de prenúncio, de transição ou de ruptura, essas curtas – por comportarem menores riscos (de produção ou de recepção) – foram um espaço de exercício, experimentação, inovação e formação para uma nova geração no cinema português. Algumas propostas criativas ou tecnológicas de maior risco foram experimentadas por diversos autores nas curtas antes de as aplicarem nas longas: Fernando Lopes fez várias experiências de som em *As pedras e o tempo*; António de Macedo em *Crónica do esforço perdido* (1966); João César Monteiro e Paulo Rocha propuseram novas formas narrativas em *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1969) e *A pousada das chagas* (1972), respectivamente.

Produções António da Cunha Telles

Em 1963, depois de se formar no Institut des Hautes Études Cinématographiques, de dirigir a secção de cinema do Direcção-Geral do Ensino Primário e o curso de cinema da Mocidade Portuguesa, de se aventurar na coprodução de filmes estrangeiros, António da Cunha Telles funda a produtora homónima e aposta numa arrojada estratégia de produção contínua. Em menos de cinco anos (1963-67), apoiado por uma equipa formada por jovens técnicos e actores,

98 Alfredo Tropa em *Inundações*, 1960; Fernando Lopes em *As pedras e o tempo*, 1961; António de Macedo em *Verão coincidente*, 1962; António da Cunha Telles em *Os transportes*, 1962; Manuel Faria de Almeida em *Faça segundo a arte*, 1965; José Fonseca e Costa em *Era o vento... e o mar - Sesimbra*, 1966; António-Pedro Vasconcelos em *Tapeçaria, uma tradição que revive*, 1967; Fernando Matos Silva em *Por um fio*, 1968; João César Monteiro em *Sophia de Mello Breyner Andresen*, 1969; e Alberto Seixas Santos em *A arte e o ofício do ourives*, 1968.

o “produtor-milagre” – como o denominou Bénard da Costa – tinha materializado aquilo que o Estado Novo não conseguira em duas décadas: alterar a conjuntura decadentista do cinema velho e anunciar um “outro cinema”.

Num projecto inédito em Portugal, Cunha Telles possibilitou sucessivamente as primeiras obras de fundo aos jovens Paulo Rocha (*Verdes anos*, 1963, e *Mudar de vida*, 1967), Fernando Lopes (*Belarmino*, 1964), Faria de Almeida (*Catembe*, 1964), António de Macedo (*Domingo à tarde*, 1965, e *Sete balas para Selma*, 1968) e Carlos Villardebó (*As ilhas encantadas*, 1965), mas também tentou recuperar o veterano neo-realista Manuel de Guimarães (*O crime da Aldeia Velha*, 1964, e *O trigo e o joio*, 1965). Por concretizar, ficariam ainda, entre 1962 e 1968, sete projectos de longa-metragem: *Angola do nosso coração*, a realizar pelo próprio António da Cunha Telles (previsto para 1962); *O anjo ancorado*, a realizar por José Fonseca e Costa (1963); *Gaivotas em terra*, a realizar por Herlânder Peyroteo (1963); *Férias na Madeira*, a realizar por Fernando Garcia (1963); *Rio de Ouro*, a realizar por Paulo Rocha (1964); *A faca e o rio*, a realizar por Manoel de Oliveira (1966); *Mais forte que tudo*, a realizar pelo próprio António da Cunha Telles (1968); o filme de animação realizado por Mário Neves (1965); *Bonecos de Luz*, a realizar por António Campos (Cunha, 2011b).

Das obras produzidas, duas foram recebidas com um entusiasmo e uma euforia fora do comum por parte de alguns sectores da crítica. *Os verdes anos* e *Belarmino*, entendidas como “sinais de ressurgimento” do cinema português, foram consideradas “as duas primeiras obras que uma geração ousa reivindicar” (s. a., *O Tempo e o Modo*, X-1964: 134-135). Uma nova geração emancipara-se perante as maiores contrariedades e, apesar de diferentes filiações estéticas, assumira uma vontade de ruptura com os parâmetros estéticos e temáticos do velho cinema. A boa recepção por parte de uma certa crítica nacional, e nomeadamente da crítica internacional, projecta estas obras para uma repercussão inédita, marcando pontos em vários certames estrangeiros. No entanto, a recepção do público não foi a esperada, contando-se sucessivos fracassos financeiros, apesar do baixo custo de produção. Segundo Bénard da Costa, a razão

para o alheamento do público deveu-se ao “vanguardismo das propostas estéticas desses filmes”, assim como ao recrudescimento da censura, que impedia a chegada a Portugal das “novas vagas e novos cinemas” que revolucionavam o cinema europeu (Costa, 1991: 125).

No entanto, Michelle Sales (2011: 129) ressalta a “heterogeneidade de propostas estéticas” das Produções António da Cunha Telles:

“A tríade *Os verdes anos*, *Belarmino* e *Domingo à tarde* revela a heterogeneidade de propostas estéticas que surgiram com o aflorar das discussões sobre cinema em Portugal e significa a consagração técnica e estética de um cinema que se queria desde os anos 50, mas que as condições económicas da produção cinematográfica em Portugal não deixaram acontecer (...)”.

As dificuldades financeiras obrigaram Cunha Telles a procurar alternativas criativas e a promover uma nova estratégia de produção, onde se valorizava um forte carácter populista e comercial. A experiência *Sete balas para Selma* resultou num rotundo fracasso comercial e promoveu a ruptura de Cunha Telles com a nova geração. João César Monteiro, o *enfant terrible* da crítica de então, acusou o produtor e o realizador de traição à “batalha comum por um Cinema Novo”: este filme “só pode ser encarado como empresa reaccionária, carregada de balas que se desfecham traiçoeiramente nas costas dos promotores de uma revolução cinematográfica em Portugal” (s. a., *O Tempo e o Modo*, I-1969: 125).

Perante a impossibilidade de prosseguirem a realização de filmes de fundo, os realizadores da nova geração recorreram a géneros de cinema alternativos para continuarem a exercitar e a desenvolver a sua actividade. Como observa Luís de Pina, a nova geração desenvolveu-se técnica e artisticamente nos designados cinemas especializados, designadamente no documentário e no filme publicitário. Este “fenómeno curioso”, que permitiu “desenvolver um tipo de produção capaz de suportar as crises nas melhores condições”, foi “uma verdadeira escola de realizadores” (Pina, 1977: 138).

Entretanto, o designado “velho cinema” ia definhando. Nos anos 1960, o total de cerca de uma dezena de filmes de longa-metragem realizados pelos jovens

do Novo Cinema português⁹⁹ e de outras figuras com “ímpetus renovadores”¹⁰⁰ ainda era minoritário em relação às quase três dezenas de longas dirigidas por nomes da geração dos assistentes¹⁰¹ e seus seguidores mais jovens¹⁰² ou por veteranos dos tempos áureos da comédia à portuguesa¹⁰³. Quantitativamente ainda eram majoritários, mas nos anos finais da década adivinhava-se já uma inversão da tendência: nos anos seguintes, do “velho” cinema só estreariam mais seis longas (três de Henrique Campos e uma de Constantino Esteves, Augusto Fraga e João Mendes), enquanto os “novos” realizariam, ainda antes do 25 de Abril de 1974, onze longas (duas de António de Macedo e uma de Fernando Lopes, António da Cunha Telles, Alfredo Tropa, José Fonseca e Costa, Fernando Matos Silva, Rogério Ceitil, Eduardo Geada, António-Pedro Vasconcelos e João César Monteiro).

Essa tendência também se verificou em relação aos apoios públicos à produção e à atribuição dos prémios do SNI, concretizando um reconhecimento oficial dessa mudança estrutural no panorama cinematográfico português.

99 António de Macedo (*Domingo à tarde*, 1965; *Sete balas para Selma*, 1967), Paulo Rocha (*Os verdes anos*, 1963; *Mudar de Vida*, 1967), Fernando Lopes (*Belarmino*, 1964) e António da Cunha Telles (*O cerco*, 1969).

100 Manoel de Oliveira (*Acto da primavera*, 1962), Manuel Guimarães (*O crime da Aldeia Velha*, 1964; *O trigo e o joio*, 1965), Ernesto de Sousa (*Dom Roberto*, 1962) e Artur Ramos (*Pássaros de asas cortadas*, 1963).

101 Constantino Esteves (*O miúdo da bica*, 1963; *9 rapazes e 1 cão*, 1963; *A última pega*, 1964; *Rapazes de táxis*, 1965; *Sarilhos de fraldas*, 1966; *O amor desceu de para-quedas*, 1968; *O diabo era outro*, 1969), Augusto Fraga (*Raça*, 1961; *Um dia de vida*, 1962; *A hora de amor*, 1964; *29 irmãos*, 1965; *A voz do sangue*, 1965), Henrique Campos (*Pão, amor e totobola*, 1963; *A canção da saudade*, 1964; *Estrada de vida*, 1968; *O ladrão de quem se fala*, 1968), Perdigão Queiroga (*As pupilas do Senhor Reitor*, 1960; *O milionário*, 1963; *O parque das ilusões*, 1963) e Armando de Miranda (*O cantor e a bailarina*, 1960; *A montanha dos sete ecos*, 1963).

102 Pedro Martins (*Aqui há fantasmas*, 1963; *Operação dinamite*, 1967, *Bonança e companhia*, 1969), João Mendes (*A ribeira da saudade*, 1961), Herlander Peyroteo (*Um camponês em apuros*, 1967) e Carlos Tudela (*Uma vontade maior*, 1967).

103 Jorge Brum do Canto (*Retalhos da vida de um médico*, 1962; *Fado corrido*, 1964; *A cruz de ferro*, 1967) e Arthur Duarte (*Encontro com a vida*, 1960; *Em legítima defesa*, 1965).

Criados em 1944 com a intenção de premiar os melhores e os maiores investimentos do regime como *Camões* (1946, de Leitão de Barros), *Chaimite* (1953, de Jorge Brum do Canto) ou *Rapsódia portuguesa* (1958, de João Mendes), começaram gradualmente a ignorar os “velhos” realizadores e a destacar os jovens da nova geração, como Faria de Almeida, António de Macedo, Fernando Lopes, até que em 1969 todos os prémios foram atribuídos a figuras do novo cinema português. Em relação aos subsídios públicos à produção, também se verificou uma evolução idêntica, nomeadamente em relação a projectos do produtor António da Cunha Telles¹⁰⁴.

Entretanto, a par do esmorecimento do movimento cineclubista, surgiam novos hábitos cinéfilos, nomeadamente com a abertura de novas salas-estúdio ou na periferia da cidade de Lisboa (Cinema Mundial, em 1965; Estúdio 444, em 1966; Cinema Lumiar, em 1968; Cinema Vox e Cine-Teatro da Encarnação, em 1969), e o primeiro festival internacional. A Casa da Imprensa organiza, em 1964, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, o I Festival Internacional de Arte Cinematográfica de Lisboa – que conheceria mais duas edições nos dois anos seguintes – onde possibilitava a oportunidade de apresentação de filmes sem distribuição comercial em Portugal.

Este também é um período sensível na transição entre “duas ambições aparentemente irreconciliáveis”: defender o cinema como uma arte universal – a cinefilia como uma prática cultural de massas – ou afirmar a legitimidade do cinema de acordo com critérios estéticos tendencialmente exclusivistas – defender o cinema como uma prática cultural de elites (Granja, 2007: 363).

O crescimento do cinema de amadores ou cinema de formato reduzido, como era mais popularmente designado à época, foi de tal forma impressionante durante a década de 1960 que mereceu atenção e estatuto especiais na

104 *Catembe* (1964) e *A feira* (1970), ambos de Faria de Almeida; *Domingo à tarde* (1965) e *Sete balas para Selma* (1967), ambos de António de Macedo; *As ilhas encantadas* (1963) e *A caminho do sol* (1964), ambos de Carlos Villardebó; *O cerco* (1969) e *Meus amigos* (1971), ambos de Cunha Telles; Cf. Cruchinho, 2000: 344-345.

elaboração da lei 7/71. Pela limitação de recursos humanos e financeiros, os cineastas amadores trabalhavam essencialmente com película de formato reduzido (8mm, 9,5mm, 16mm), em filmes de curta-metragem e em registo documental. António Campos foi o nome mais visível de um circuito de produção alternativo que se expandiu incrivelmente desde meados dos anos 1950. Organizados em associações locais, e posteriormente na Federação Nacional de Cinema de Amadores (1968), inúmeros cineastas amadores conseguiram notória visibilidade nacional e internacional desde finais dos anos 1950 através da criação de um circuito nacional e internacional de festivais de cinema de amadores, estrategicamente apoiado pela UNICA – Union Internationale du Cinéma Non Professionnel.

Semana de Estudos do Novo Cinema Português

Segundo o testemunho de Fernando Lopes, na sequência das divergências que precipitaram a falência das Produções Cunha Telles, a trupe do Novo Cinema necessitava de uma oportunidade colectiva de discussão e reflexão catártica, mas “um psicodrama desse tipo tinha de realizar-se fora de Lisboa.” Surgiu então a ideia de contactar e propor ao Cineclube do Porto a realização de um encontro onde seriam exibidos filmes e promovidos debates em torno do Novo Cinema português. Independente das “querelas ideológicas” que animavam a população cinéfila lisboeta, respeitado pelo seu passado no protagonismo da luta pela causa cineclubista e dirigido por Henrique Alves Costa, uma figura consensual no seio do Novo Cinema, o Cineclube do Porto reunia todas as condições para empreender tal iniciativa (Fernando Lopes apud *Cinema Novo Português*, 1985: 64).

Entretanto, o Cineclube do Porto solicitava à Fundação Calouste Gulbenkian um subsídio para a iniciativa. A 14 de novembro, o apoio da Gulbenkian avançava com uma sugestão: dedicar uma das sessões de trabalho “à ponderação de como seria desejável, do ponto de vista do cinema e dos artistas que a ele se consagram, que a Fundação interviesse”. Dessa proposta, assinada por Carlos Wallenstein, responsável pelo Sector de Teatro, surgiria a mesa-redonda

intitulada “A Fundação Calouste Gulbenkian e o Cinema Português – Futuras Perspectivas para o Novo Cinema Português”.

Para estimular os trabalhos, o Cineclube do Porto decidiu convidar um variado leque de personalidades que considerasse ter, directa ou indirectamente, uma intervenção positiva na discussão do “estado cinéfilo da nação”. Entre os diversos convidados, quer como participantes ou como observadores, encontramos realizadores, aspirantes a realizadores, técnicos, distribuidores e exibidores, cineclubistas e críticos de cinema. Dos principais observadores convidados pela organização destacam-se alguns nomes da imprensa periódica como João Bernard da Costa (*O Tempo e o Modo*), Luís de Pina (*Filme*), Manuel Machado da Luz (*Seara Nova*), Baptista Bastos (*Diário Popular*), Lauro António (*Diário de Lisboa*) e outras figuras significativas: Carlos Araújo, Fernando Lara, Sérgio Ferreira Ribeiro, Vítor Silva Tavares, José Gomes Ferreira e Vítor Cardoso. Demonstrando que este encontro não se destinava apenas a figuras cronologicamente mais novas do cinema português, foram convidados vários elementos de gerações mais velhas que, de certa forma, sempre preconizaram uma renovação e se apresentavam como contributos válidos, como os cineastas Manoel de Oliveira e Manuel Guimarães ou os críticos Roberto Nobre e Manuel de Azevedo (Cunha, 2005).

Durante a primeira semana de dezembro, com o apoio financeiro da Câmara Municipal do Porto e da Fundação Gulbenkian, o Novo Cinema português era o tema em estudo e reflexão no Porto. Da mesa-redonda prevista haveria de resultar um breve relatório assinado por vários dos realizadores presentes dirigido à Fundação Gulbenkian, uma primeira versão do célebre *Ofício do cinema em Portugal*. Este documento formalizava o principal debate ocorrido na semana: de que modo seria materializada a intervenção da Gulbenkian no Novo Cinema.

A iniciativa de organizar tão complexo evento devolveu alguma credibilidade e demonstração de vitalidade ao Cineclube do Porto e ao movimento cineclubista em geral. Desde a proibição do V Encontro Nacional (1959), da criação da Federação Nacional de Cineclubes e da consequente imposição dos estatutos-tipo (Decreto-Lei nº 40572, de 16 de abril de 1956), o movimento entrara numa visível fase de decadência orgânica e dinâmica. Em 1968, *O ofício*

do cinema em Portugal concluía que “a desconfiança” do Estado Novo “acabou por reduzir a sua vitalidade”: “Em dez anos [1959-68], o Movimento perdeu mais de 20.000 sócios e actualmente apenas funcionam 18 cineclubes, quando naquela época havia cerca de 40” (*O ofício do cinema em Portugal*, 1968: s.p.).

Em relação à crítica, importa referir o artigo que António-Pedro Vasconcelos publicou na revista *O Tempo e o Modo* em 1966: “O cinema na idade da razão”. Confirmando uma ruptura crítica com o passado, acusando os críticos de cinema da geração anterior de “reduzirem o cinema, com mais ou menos nuances a uma técnica subsidiária das opções políticas e dos pressupostos ideológicos do autor”, Vasconcelos anunciava o início de uma nova fase que valorizava “uma concepção de cinema cujas raízes filosóficas mergulhavam, em última análise, no intuicionismo, na filosofia idealista alemã e no romantismo, valorizando aspectos como a subjectividade, a forma, a autonomia e a indeterminação artísticas” (Granja, 2006: 10).

Em fevereiro e março de 1968, um episódio a propósito da crítica cinematográfica publicada no *Diário de Lisboa* constitui um dos momentos fundamentais na afirmação de uma nova forma de fazer crítica de cinema, revolucionando a história da crítica na imprensa portuguesa e alterou radicalmente o panorama da crítica de cinema em Portugal. Em suma, mais do que a independência e isenção das apreciações de Lauro António e Eduardo Prado Coelho publicadas no *Diário de Lisboa*, a novidade esteve na projecção mediática que essa crítica independente e isenta conquistou pela primeira vez na história da imprensa generalista portuguesa. Até então, a crítica independente e isenta era publicada em algumas publicações periódicas com prestígio cultural mas com pouca difusão junto do grande público de cinema, reunindo entre os colaboradores muitos intelectuais, artistas e ensaístas: José Régio (colaborador da *Presença* e *Movimento*), Adolfo Casais Monteiro (colaborador da *Presença* e *Movimento*), José Gomes Ferreira (colaborador da *Presença* e *Seara Nova*) e Roberto Nobre (colaborador de *O Diabo*, *Seara Nova*, *Vértice* e *Pensamento*) (Cunha, 2008).

Em vésperas da realização da Semana do Porto, a relação da Gulbenkian com o Novo Cinema português conheceu já alguns episódios anteriores. A

política de atribuição de bolsas de estudo seguida pela Fundação para outras áreas artísticas começou, desde 1961, a beneficiar vários aspirantes a realizador ou técnico cinematográficos, que rumavam ao estrangeiro em busca de formação. Significativos são também o apoio financeiro ao Festival Internacional de Arte Cinematográfica de Lisboa (1964-65), ao Cineclube Universitário de Lisboa (1961) e a certames de cinema amador, a atribuição de uma bolsa de estudo a Fernando Duarte para estudar os cinemas de arte e ensaio no país vizinho (s. a., *Plateia*, 10-IX-1968: 16), e a encomenda do primeiro filme exclusivamente financiado pela Fundação (s. a., *Plateia*, 18-VI-1968: 15).

Segundo Bénard da Costa (apud *Cinema Novo português*, 1985: 33), “a partir de 1965, quando as coisas se puseram mais feias”, várias figuras do Novo Cinema (Paulo Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo e Cunha Telles) “começam abertamente a criticar a Fundação Gulbenkian por nada ter feito pelo cinema em quase dez anos de existência”. A estratégia de responsabilização da Gulbenkian alastrava-se também a vários críticos e jornalistas com “recados mais os menos explícitos à Fundação”. De um modo geral, o Novo Cinema considerava a intervenção da Gulbenkian, através da concessão de bolsas e subsídios, insuficiente e parcelar para a resolução da crise: “O caso resolve-se não com subsídios, que não passam de balões de oxigénio, mas com uma política realista em relação a todos os problemas do cinema” (s. a., *Plateia*, 30-VI-1970: 46).

A 30 de abril de 1968, a versão desenvolvida d’ *O ofício do cinema em Portugal* era entregue à Fundação. O documento agora apresentado, para além de respeitar o manifesto na primeira versão saída da Semana organizada pelo Cineclube do Porto, formalizava o início das negociações para a constituição do futuro Centro Português de Cinema (CPC). Em abril de 1969, os membros fundadores do CPC entregavam na Secretaria de Estado de Informação e Turismo os respectivos estatutos para a homologação. Mas o processo foi moroso e a cooperativa só seria legalizada já em junho de 1971 (Cunha, 2005: 73-75). Entretanto, em maio, a própria Fundação Gulbenkian cria o sector de cinema no âmbito do Serviço de Belas Artes, cuja direcção foi entregue a João Bénard da Costa.

A transferência de poder na instituição entre a velha e a nova geração de cinema beneficiaria também do complexo processo de substituição, em março de 1969, de António Lopes Ribeiro da direcção do Sindicato Nacional de Profissionais de Cinema por Jorge Brum do Canto, que contou com o apoio e patrocínio da geração do Novo Cinema português. Estrutura fundamental na orgânica corporativa do Estado Novo, o sindicato tinha sido liderado pelo “cineasta oficial do regime” durante os 12 anos anteriores (1957-69), período em que a inoperância do órgão não contribuía para a renovação do cinema português (Ibidem: 93-95). Por outro lado, esse sindicato também seria um agente activo e um instrumento legal no processo de revisão da lei de cinema que se aproximava de um ponto decisivo.

Internacionalização do Novo Cinema português

Durante a década de 1960, o Novo Cinema português operou uma mudança de paradigma no cinema português ao propor uma ruptura com os projectos anteriores de um cinema nacional para um público português (ou luso-falante, no caso das colónias ultramarinas e da colónia de portugueses e luso-descendentes no Brasil) e uma aproximação estética ao cinema moderno das novas vagas europeias e ao seu crescente circuito de divulgação que passava pelos festivais de cinema e pela exibição em contextos culturais.

O imperativo da internacionalização deixou de ter motivações meramente comerciais, financeiras, políticas ou ideológicas, passando a ser necessário por razões estéticas e cinéfilas. Sem perder as referências sociológicas e culturais da sociedade portuguesa, as propostas filmicas do Novo Cinema português reflectem as influências das novas vagas e da cinefilia moderna. A selecção de filmes para importantes certames internacionais e o destaque dado por influentes publicações cinematográficas são bons indicadores da receptividade externa do Novo Cinema português. Segundo testemunhos dos próprios realizadores, os filmes estariam mais próximos de um público cinéfilo internacional do que do público português porque esses filmes desafiavam o cânone dominante norte-americano e usavam referências cinéfilas e estéticas que o público português desconhecia ou desvalorizava.

Inspirados pelo inesperado e relativo sucesso crítico internacional de Manoel de Oliveira na década anterior, os jovens cineastas portugueses começam a apostar na participação em festivais de cinema internacionais, em géneros marginais e específicos como o cinema publicitário, turístico, religioso ou industrial, e reconhecem a esse circuito alguma importância na afirmação e reconhecimento internacionais. A participação de filmes portugueses em festivais de cinema, geridos pelo próprio SNI, demonstra que, na década de 1960, surgiu uma nova estratégia de promoção internacional tentada por jovens produtores, nomeadamente António da Cunha Telles. Dos filmes que integram o *corpus* do Novo Cinema português, foram diversos os seleccionados ou premiados em diversos certames cinematográficos internacionais: Veneza, Berlim, Cannes, Siena, Locarno, Valladolid, Benaldena, Lecce, Biarritz, Mannheim, San Remo, Leipzig, Lille e Sitges.

Os dados consultados revelam claramente que a entrada de Moreira Baptista para a direcção do SNI representou uma mudança de política para o cinema português. Em termos de representação portuguesa no estrangeiro, os resultados não se fizeram esperar: aumento significativo das presenças de filmes portugueses em festivais internacionais; maior atenção na selecção de festivais a participar, privilegiando os que tinham maior cobertura mediática; e uma alteração gradual e significativa do tipo de filme seleccionável para exportação, das encomendas públicas ou dos filmes turísticos convencionais¹⁰⁵ para propostas de jovens realizadores com intuítos renovadores¹⁰⁶ (Cunha, 2012).

A falta de público terá sido uma desilusão e uma surpresa que contribuiu para a falência deste primeiro período do novo cinema, marcando de forma irre-

105 *Janela aberta* (1958) de Silva Brandão; *Henrique o Navegador* (1960) de João Mendes; *Azulejos de Portugal* (1958) de Baptista Rosa; *Lisboa vista pelas suas crianças* (1958) de António Lopes Ribeiro; *Paixão de Cristo nos primitivos portugueses* (1961) de Baptista Rosa; *Rapsódia portuguesa* (1959) de João Mendes.

106 *As pedras e o tempo* (1961) de Fernando Lopes; *Verão coincidente* (1962) de António de Macedo; *Os caminhos do sol* (1966) de Carlos Vilardebó; *Os verdes anos* (1963) de Paulo Rocha; *Domingo à tarde* (1965) de António de Macedo.

mediável o relacionamento da nova geração de cineastas dos anos 1960 com o(s) público(s) de cinema português. No final da década, encontravam-se em produção três filmes – “filmes de desespero”: *Nojo aos cães* (António de Macedo), *O cerco* (António da Cunha Telles) e *Uma abelha na chuva* (Fernando Lopes) – que atravessaram penosas condições de produção e que, segundo António de Macedo, foram concebidos com um mesmo espírito de revolta perante o panorama do cinema português de então: “feitos com ‘sangue, suor e lágrimas de quem os dirigiu e dos directos colaboradores’, sacrifícios apenas mitigados pelo contributo de empresas a que os cineastas estavam ligados” (Cunha, 2011d: 86).

Ironicamente, parece ter sido o fracasso comercial das primeiras propostas filmicas que parece ter convencido a generalidade dos cineastas que a sua existência teria de ser garantida à margem das leis do mercado. Esta consciência de uma posição de marginalidade perante o mercado cinematográfico potenciou uma prática filmica mais voltada para o radicalismo e o experimentalismo (Ibidem: 90-91).

Progressivamente, a nova geração de cineastas passou a ter outro público de referência que não o português. As boas recepções internacionais de alguns filmes dos anos 1960 parecem ter convencido a apostarem definitivamente na internacionalização dos seus filmes. Ao contrário do grande público português, que estava condicionado por décadas de censura cinematográfica e de isolamento cultural sentenciados pela ditadura salazarista, os jovens cineastas portugueses acreditavam que o público cinéfilo internacional estaria preparado para receber e aceitar as novas propostas filmicas, viabilizando financeira e esteticamente o Novo Cinema português (Ibidem: 91).

Considerações finais

Ao contrário do que reproduz a generalidade da opinião publicada, a década de 1960 encerra profundas contradições no que diz respeito às relações entre o regime político e a geração do Novo Cinema português. A história do cinema português entretanto consagrada e institucionalizada defende que a geração do Novo Cinema constituía um movimento de oposição política e ideo-

lógica ao regime e, por esses motivos, conheceu um feroz ataque por parte do poder vigente. No entanto, os recentes trabalhos de investigações têm revelado novos dados e factos que não permitem ver esse período da história do cinema português com tanta clareza.

É, no entanto, inequívoco que o cinema português viveu, nos anos 1960, uma mudança de paradigma cultural e estético que vigorou durante as décadas seguintes. As alterações estruturais iniciadas nessa década, apesar de muitas terem sido concretizadas apenas no decorrer da seguinte, promoveram uma ruptura radical com quase todo o passado cinematográfico português e iniciaram um processo de internacionalização inédito no cinema português e que o aproximou das correntes estéticas modernas europeias.

1970-1979

O CINEMA NA TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA¹⁰⁷

JORGE LUIZ CRUZ

Toda prática do pensamento, assim como a própria vida, é sempre um embate de forças distintas, do qual algumas crescem e outras recrudescem, dormitam, hibernam ou simplesmente morrem. O fazer artístico e a prática do cinema não são diferentes, e, talvez, um dos bons momentos para visualizarmos o cinema com suas diversas nuances, e a luta entre algumas formas de fazer cinema, seja o período cinematográfico compreendido na década de 1970 em Portugal.

Para começar, é interessante destacar o isolamento imposto a Portugal e aos seus filhos pela ditadura do Estado Novo através do mito do “orgulhosamente sós”, com o qual buscava-se justificar e aumentar a distância de um mundo em questionamentos e em constantes conflitos. Esse isolamento, no entanto, tinha alguns furos, algumas rachaduras, por onde vazavam informações, ideias, livros, experiências e filmes, como, por exemplo, os cineclubes, que exibiam, muitas vezes na clandestinidade, filmes proibidos nas salas comerciais¹⁰⁸, e eram muito fortes e bastante frequentados em Portugal até a década de 1960. E, é claro, o isolamento não conseguiu impedir a entrada de estrangeiros e a saída de alguns portugueses, que foram respirar e beber de fontes outras mundo afora. No caso do cinema, por exemplo, podemos des-

tacar que quase todos os diretores que “inventaram” o Novo Cinema, ainda na década de 1960, tiveram sua formação cinematográfica fora de Portugal, e traziam nas suas bagagens imagens, ideias, concepções e experiências inovadoras. Assim, Fernando Lopes, Faria de Almeida, João César Monteiro e Alberto Seixas Santos estudaram no London School of Film Technique (LSFT), em Londres; Paulo Rocha, António da Cunha Telles e António-Pedro Vasconcelos no Institut des Hautes Études Cinematographiques (IDHEC), em Paris; e o próprio Manoel de Oliveira, que, numa outra perspectiva e com recursos próprios, ainda em 1955, fez um estágio para aprender a utilizar a película em cores de um fabricante alemão.

De qualquer forma, a transição para os anos 1970 foi um período de fortes mudanças políticas, sociais, econômicas e culturais: afastamento de Oliveira Salazar (1968); governo de Marcelo Caetano, incluindo o período da chamada “primavera marcelista” (1968-72); Revolução dos Cravos (25 de abril de 1974); o confuso momento pós-revolucionário chamado Processo Revolucionário em Curso (PREC, 1974-76), que culminou com a aprovação da nova Constituição de 1976; e independência das ex-colônias Guiné-Bissau (10 de setembro de 1974), Moçambique (25 de junho de 1975), Cabo Verde e S. Tomé e Príncipe (respectivamente em 5 e 12 de julho de 1975), e Angola (10 de novembro de 1975).

As vidas social e cultural dos portugueses foram, sem dúvida, e como em qualquer sociedade e em qualquer tempo, marcadas e modificadas pelos eventos políticos e pelas alterações de poder ocorridas ao longo da sua história. Assim, tanto os eventos que alçaram Oliveira Salazar ao poder, em 1933, quanto os que derrubaram a versão marcelista do salazarismo, a que chamamos Revolução dos Cravos, deflagrada em 25 de abril de 1974, que, junto com o fim das guerras coloniais em África, são os destaques da história recente de Portugal, e é deste período que trataremos neste capítulo – a cinematografia portuguesa na década de 1970. É óbvio também que durante um mandato, seja ele democrático ou ditatorial, ocorrem diversos fatos que originam situações diversas, entre elas o desgaste e o fim dessa linha de ação. E podem levar a opções que forcem e endurecem um regime – como o conjunto de forças

107 Este texto é resultado de pesquisa realizada com recursos da Faperj.

108 Para compreender a importância desse movimento, vide Granja (2006) e Henry (2006).

que levaram à criação do Estado Novo em Portugal – e os paradoxos que os enfraquecem, como a chamada “primavera marcelista”.

Por isso, acreditamos, é extremamente interessante estudarmos sempre os períodos de transição, seus antecedentes e os eventos posteriores, porque assim percebemos que a derrocada de um sistema não significa a sua extinção, como podemos exemplificar no campo das artes visuais, quando o estabelecimento da arte moderna não eliminou os estilos e possibilidades anteriores, que podemos chamar, sem muita precisão, de artes acadêmicas, que continuaram inclusive ditando os parâmetros, por exemplo, das artes oficiais de diversos países por muitas décadas e até hoje. O que ocorreu foi que simplesmente deixamos de estudá-la. Assim, é claro, cineastas que não aderiram ao chamado Novo Cinema português em seus procedimentos experimentais e/ou de confronto com a realidade, como Perdigão Queiroga (1916-1980)¹⁰⁹, Constantino Esteves (1914-1985)¹¹⁰, Henrique Campos (1909-1983)¹¹¹ e Augusto Fraga (1920-2000)¹¹², não seriam protagonistas relevantes da década cinematográfica.

109 Filmografia selecionada de Perdigão Queiroga: *Inverno em Portugal* (1971), *Cela, Po-voamento sem gravata* (1970), *O parque das ilusões* (1963), *Viagem presidencial a Angola* (1963), *O milionário* (1962), *As pupilas do Senhor Reitor* (1961), *Luanda de hoje* (1961), *Luan-da dia-a-dia* (1961), *Portugal de Cristo* (1960), *Viagem do presidente ao Norte* (1960), *Riba-tejo* (1956), *Planície heróica* (1953), *Os três da vida airada* (1952), *Madrageira* (1952), *Sonhar é fácil* (1951), *Fado, história de uma cantadeira* (1948) e *Porto, metrópole do trabalho* (1947).

110 Filmografia selecionada de Constantino Esteves: *O comissário de polícia* (1952), *Bar-ragens do Zêzere* (1961), *O miúdo da bica* (1963), *Nove rapazes e um cão* (1963), *A última pega* (1964), *Rapazes de táxis* (1965), *Sarilho de fraldas* (1966), *O amor desceu em para-Quedas* (1968), *O diabo era outro* (1969) e *Derrapagem* (1974).

111 Filmografia selecionada de Henrique Campos: *Um homem do Ribatejo* (1946), *Rainha Santa* (1947), *Ribatejo* (1949), *Cantiga da rua* (1950), *Duas causas e Rosa de Alfama* (1953), *Quando o mar galgou a terra* (1954), *Perdeu-se um marido* (1956), *O homem do dia* (1958), *A luz vem do alto* (1959), *Pão, amor e... totobola* (1963), *A canção da saudade* (1964), *Estrada da vida* (1968), *O ladrão de quem se fala* (1969).

112 Filmografia selecionada de Augusto Fraga: *Sangue toureiro* e *O Tarzan do 5º Esquer-do* (1958), *O passarinho da Ribeira* (1959), *Raça* (1961), *Um dia de vida* (1962), *Uma hora de amor* (1964), *29 irmãos* (1965) e *A voz do sangue* (1965).

Essa afirmação desde já deixa transparecer uma fragilidade desta bre-ve apresentação: aqui trataremos apenas dos filmes com duração superior a sessenta minutos (o que convencionalmente chamamos de longa-metragem), e abordamos essencialmente os filmes de ficção, ficando portanto os curtas-metragens e os documentários, em suas diversas variações, como exemplos ou apenas são citados em passagens que, por ora, não serão desenvolvidas. Tam-pouco trataremos daqueles filmes que não são marcados pela tentativa de ino-vação ou de luta política, o que não significa, obviamente, que não tenham im-portância ou que não devam ser estudados.

A década de 1970, parece-nos, foi aquela em que se consolidaram as gran-des mudanças nos modos de produção em toda a história do cinema de Por-tugal. É certo, no entanto, que diversos fatores políticos e sociais concorreram para essas mudanças, mas também é correto afirmar que muitas ações anterio-res vieram construindo essas alterações.

Consideramos decisiva, entre os antecedentes para chegar às mudanças que ocorreram nos modos de produção em Portugal na década de 1970, o desenvolvi-mento de um forte movimento cineclubista. Entendamos isso não apenas como a criação dos cineclubes mas também a adesão de um expressivo número de associa-dos, que acabavam por financiar muitas das suas atividades, e que era nesses espaços que se logravam assistir os filmes não comerciais e os não autorizados pela censura.

Do confronto ideológico entre o movimento cineclubista e o poder polí-tico do Estado Novo resultaria um claro prejuízo para o primeiro. Durante a década de 1960 e inícios da seguinte, o movimento cineclubista sobreviveu mas perdeu muita da influência social e cultural que conquistara nos anos 1950. Ainda que de forma simbólica, algumas figuras de destaque do movimentos cineclubista – como Henriques Alves Costa, Manuel de Azevedo ou Henrique Espírito Santo – teriam um papel importante no processo de afirmação e reco-nhecimento do Novo Cinema português. A importância da Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português, organizada pelo Cineclubes do Porto em de-zembro de 1967, ou a intervenção de algumas figuras na discussão pública em torno do que seria a Lei 7/71, tida como uma lei progressista e defensora dos

interesses do cinema moderno português, são dois bons exemplos da presença do movimento cineclubista na história do cinema português (Cunha, 2013a).

Entendemos que o Novo Cinema português lançou as bases estéticas e de produção cinematográfica que só se consolidaram em Portugal ao longo da década de 1970, mas devemos nos atentar ao fato de que tudo foi sendo construído em dada conjuntura política, social e artística, e também, é claro, a partir de algumas experiências cinematográficas.

Na verdade, os antecedentes parecem revelar a necessidade de mudanças nos caminhos do cinema português. Vemos este como um dos momentos mais combativos, nas palavras de Paulo Rocha,

“havia uma polarização fortíssima de cultura, que era contra a ditadura, e, portanto, alguém que tentasse fazer um filme, por um lado era posto à margem pelo governo – eles não queriam que nós existíssemos – mas, ao mesmo tempo, tinha a garantia que toda a gente que pensava, que pintava, que fazia música, que escrevia nos jornais, ia seguir apaixonadamente o nosso trabalho, e que ia discutir – podia gostar ou não gostar, mas não era indiferente” (Paulo Rocha em entrevista a Anabela Moutinho, Graça Lobo e Hélio Vicente, apud Mello, 1996: 139).

Isso revela o início do rompimento com aquele cinema português que vinha, nas palavras de Luís de Pina, “vivendo nos últimos anos uma desconsoladora mediocridade” (Pina, 1960: 17), ou seja, a primeira fase do Novo Cinema português tinha um perfil romântico, de entrega e de sacrifícios pessoais muito grandes, e talvez por isso mesmo tenha sido absolutamente revolucionário.

A criação do CPC

Nesse panorama, talvez seja interessante pensar a década cinematográfica portuguesa de 1970 principalmente através de dois aspectos: as alterações no modo de produção que vinham se desenhando desde o início da década de 1960, e as relações do público português com a sua cinematografia¹¹³.

¹¹³ Cabe ressaltar que, na nossa visão, o pano de fundo são os fatos políticos e sociais que resultaram, é claro, nas políticas culturais propostas para o país. Assim, desde a cria-

Em 1969, foi criado o Centro Português de Cinema (CPC). Esse centro, na verdade, funcionava como uma cooperativa, e passava a contar com recursos da fundação para financiar “um mínimo de quatro longas-metragens por ano”. Nas palavras de Fernando Lopes,

“a Fundação [Gulbenkian] pagava-nos tudo, ou seja: o aluguel da sede, o dinheiro para manter o CPC em funcionamento e, além disso, dava-nos três mil e tal contos por ano para produção. O que à época era bastante dinheiro” (Fernando Lopes apud Andrade, s.d.: 82).

Do “divórcio estabelecido e substanciado entre produtores e realizadores” surgiria o CPC, uma “verdadeira cooperativa de autores” (Grilo, 2006: 22). O “divórcio” vinha já sendo preparado pelos realizadores desde a elaboração do documento *O ofício do cinema em Portugal* (1967-68): na proposta do Centro Gulbenkian de Cinema, os signatários defendiam que a “ação do Centro no ciclo da produção, a verificar-se, deverá confinar-se a um auxílio material, abstendo-se de tudo o que possa representar limitação ao caminho livremente escolhido pelos autores-realizadores”.

Do primeiro regulamento interno do CPC tem bastante importância o capítulo dedicado ao serviço de produção, revelador da orgânica interna da cooperativa. Dentro do “espírito associativo que rege o CPC”, este capítulo prevê “o agrupamento dos sócios efetivos em grupos de produção, que serão constituídos por um mínimo de três elementos”. A esses grupos caberia discutir e votar livremente os projetos apresentados pelos seus membros e submetê-los ao Conselho de Produção (*Regulamento n.º 1 do CPC* s.d.: 3-6). Esse órgão consultivo representava os grupos de produção perante a direção.

ção de uma “Política do Espírito” e a presença de António Ferro à sua frente, ainda que não tenham conseguido os resultados esperados na produção cinematográfica portuguesa, salvo em uma ou outra exceção, essa intenção oficial trouxe a discussão sobre a possibilidade de um cinema de arte em oposição a um cinema comercial, fácil e sem expressão, mas sem dúvida podemos discutir qual cinema de arte estava sendo, então, proposto a partir de um regime ditatorial.

O CPC teve vida curta mas significativa. Foi criado em 1969 e encerrado em 1976. Produziu dezesseis filmes que foram lançados entre 1971 e 1978: desde *O passado e o presente* (1971), até *Amor de perdição* (1978), ambos de Manoel de Oliveira¹¹⁴.

É curioso que Manoel de Oliveira tenha realizado o primeiro e o último filme do Centro, e que, mesmo tendo estreado antes, *Pedro Só* tenha começado a ser produzido depois, e vale destacar também que, pelo alto custo e problemas diversos, o *Amor de perdição* encerrou o CPC, nas palavras de Fernando Lopes:

“O Centro acabou em 1975. O único cineasta que esteve absolutamente nas tintas para as discussões políticas que tínhamos foi o Manoel de Oliveira, que estava a fazer o *Amor de perdição*. Filme que, devo confessar, destruiu o CPC. Quem produziu verdadeiramente *Amor de perdição* foi o António-Pedro Vasconcelos, que se zangou com toda a gente do CPC para o fazer; ficamos absolutamente sem um tostão e perdemos tudo: salas de montagem, moviolas – tudo. Mas no fundo, quem tinha razão – histórica e esteticamente – era ele, e não nós” (Fernando Lopes apud Andrade s.d.: 86).

Fernando Lopes fala do CPC com conhecimento, pois foi o seu primeiro presidente eleito, de 1969 a 1972, e o seu reconhecimento do valor desse filme, anos depois, demonstra maturidade em relação à sua posição, principalmente política, da época da juventude.

Oportunamente, o início de atividade do Instituto Português de Cinema (IPC) iria funcionar como alternativa para membros da cooperativa menos sa-

tisfeitos com a orientação programática e com a falta de solidariedade de alguns colegas na recepção de certos filmes produzidos sob o selo CPC. Findo o período experimental, o CPC haveria de subsistir quase exclusivamente à custa de subsídios individuais atribuídos a membros da cooperativa ou em colaboração com outras produtoras. A publicação do primeiro plano de produção do IPC, em março de 1974, gerou grande expectativa devido ao anúncio de apoio financeiro a oito longas-metragens e cinco curtas (Cunha, 2005).

Propositadamente ou não, o IPC lograra “sangrar” um dos principais “inimigos” da política cinematográfica oficial, permitindo “a continuação da política da Gulbenkian com outros meios” (Costa, 1991: 13). Por outro lado, o IPC e o Conselho de Cinema faziam valer “claramente uma vontade de saneamento” do cinema português, excluindo sobretudo os “tradicionais realizadores do cinema comercial, homens que de há 30 anos para cá têm feito uma triste carreira na cedência moral e na mediocridade profissional”. Procurando reagir à suposta estratégia de “sangria” promovida pelo IPC, alguns membros do CPC propõem uma redefinição para a cooperativa: “poderá vir a concentrar a sua ação num programa de carácter mais experimental” (s. a., *Cinéfilo*, 1974: 22).

Até então, não podemos destacar a presença direta do Estado no financiamento dos filmes de ficção de longa-metragem, ainda que a sua presença tenha sido marcante na censura e, em alguns momentos, na orientação do que seria o cinema português, e, é claro, no financiamento e/ou na encomenda de documentários históricos, oficiais, além dos institucionais, etc., como a *Inauguração da Biblioteca de Belém* (1965), de Mário Pires; e *Alto Rabagão* (1966), de César Guerra Leal e António Reis, entre dezenas de outros exemplos.

Nesse período também já se destacaram algumas produtoras, todas presentes em filmes significativos, como, por exemplo, com produção Cinenovo Filmes, *O cerco* (1970), de António da Cunha Telles; produção Unifilme/CPC, *O recado* (1971), de José Fonseca e Costa; e numa produção Média Filmes, *Uma abelha na chuva* (1971), de Fernando Lopes, que, em depoimento, fala que a Média Filmes foi criada para

114 Entre os dois filmes de Oliveira realizados no período em questão e que tiveram produção do CPC, temos: *Pedro Só* (1971), de Alfredo Tropa; *Perdido por cem* (1972), de António Pedro Vasconcelos; *A promessa* (1972), de António de Macedo; *Fragmentos de um filme esmola* (1972), de João César Monteiro; *O mal amado* (1973), de Fernando Matos Silva; *Benilde ou a Virgem Mãe* (1974), de Manoel de Oliveira; *Brandos costumes* (1974), de Alberto Seixas Santos; *Meus amigos* (1974), de António da Cunha Telles; *Cantigamente*, série de seis episódios para a RTP (vários autores); *Ma Femme chamada Bicho* (1976), de José Álvaro de Moraes; *Máscaras* (1976), de Noémia Delgado; *Nós por cá todos bem* (1976), de Fernando Lopes; *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro; *Antes do adeus* (1977), de Rogério Cetil.

“por um lado tentar sobreviver à queda do Cunha Telles que foi muito traumática para todos nós; por outro, juntar esforços para dar continuidade ao que ele tinha começado. Percebemos que se criara um vazio e que o Cinema Novo podia acabar. Embora a Média Filmes fosse uma sociedade por cotas, na prática funcionou como uma cooperativa composta por mim, pelo Alberto Seixas Santos, pelo Alfredo Tropa, pelo Manuel Costa e Silva, pelo Fernando Matos Silva, onde participou ainda, marginalmente, o desenhador João Rodrigues, e que tinha o Manuel Figueira como uma espécie de *chaperon* para nos dar respeitabilidade e cobertura política. A ideia principal era criar uma casa que produzisse filmes de publicidade e curtas-metragens institucionais para depois produzir filmes de ficção com o dinheiro obtido. Foi assim que se fez *Uma abelha na chuva*, o *Pedro Só*, do Alfredo Tropa, e entramos ainda no *Mal amado*, do Fernando Matos Silva. A Média acabou por ser importante porque foi nela que se escreveu o famoso *dosier* ‘O ofício do cinema em Portugal’ que após ter sido entregue na Gulbenkian deu origem ao Centro Português de Cinema. A Média desfez-se quando o CPC avançou.” (Fernando Lopes apud Andrade s.d.: 78).

200

Outras produtoras, como a Cultura Filmes, a Cinequipa e a Cinequanon, seriam importantes para a história do cinema em Portugal. Na verdade, ao que tudo indica, quando é elaborado *O ofício do cinema em Portugal* já há um interesse do Estado em financiar, se não todo, mas parte do cinema português.

É óbvio que, para além das presenças de António da Cunha Telles, da Fundação Calouste Gulbenkian – patrocinando o CPC – e das produtoras acima referidas, já na década de 1970, fica mais clara a interferência do Estado nos processos de produção/financiamento do cinema em Portugal, isto é, no seu modo de produção. E já em 7 de dezembro de 1971 é publicada a Lei nº 7/71, através da qual o Estado cria o IPC, com a intenção de controlar a produção do cinema nacional. Na verdade, então, com a derrocada de António da Cunha Telles e depois do CPC, como vimos, e a inviabilidade das produtoras independentes, a única saída para o cinema é o seu financiamento pelo Estado, e a fundo perdido, isto é, sem a necessidade de estudos de viabilidade económica, nem de lucro, e tampouco de pagamento ao Estado; e, por outro

lado, além das prestações de contas financeiras, não havia nenhuma exigência estética, apenas aquelas da nacionalidade, que diz:

“2. Ressalvados os casos que especiais circunstâncias justificarem, são considerados filmes nacionais aqueles que, produzidos unicamente por produtores de nacionalidade portuguesa que no País desenvolvam a maior parte da sua actividade, satisfaçam cumulativamente às seguintes condições:

- a) Se baseiem em argumento de autor português ou adaptado por técnicos portugueses;
- b) Sejam falados originalmente em português;
- c) Sejam rodados no País em regime profissional por pessoal técnico e artístico português e executados em estabelecimentos nacionais;
- d) Sejam representativos do espírito português, quer traduzam a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspirem nos grandes temas da vida e da cultura universais.” (Base X, da Lei 7/71).

Paradoxalmente, essa lei que dá ampla liberdade aos proponentes foi elaborada e publicada antes da Revolução dos Cravos, portanto ainda em período ditatorial, e vigorou ao longo das duas décadas (seria revogada apenas em 1993), essa lei constituiu a base essencial de todo o travejamento jurídico enforcador das actividades cinematográficas nacionais e, mais adiante, observa que “as mudanças políticas entretanto ocorridas na sociedade portuguesa, a evolução dos condicionalismos próprios das relações internacionais – nomeadamente a integração europeia – e, bem assim, a já referida inovação tecnológica justificam a sua substituição por um novo diploma regulador dos princípios básicos e regras gerais aplicáveis ao sector” (introdução ao Decreto-Lei nº 350/93).

A par da nova legislação, o governo marcelista também promoveu a reforma do ensino artístico superior, criando também a primeira escola pública superior de ensino de cinema em Portugal. A Escola Superior de Cinema foi criada em 1972, resultado da reforma do Conservatório Nacional conduzida por Madalena Azeredo Perdigão a pedido do então ministro da Educação Nacional. Para consultor da reforma na área cinematográfica, foi nomeado Alberto Seixas Santos, que lideraria um subgrupo de trabalho dedicado exclusi-

201

vamente ao cinema e seria o seu primeiro diretor. Feita à semelhança da LSFT, que Seixas Santos frequentou como estudante, e do IDHEC, frequentado por muitos dos seus colegas cineastas, a Escola Superior de Cinema foi uma instituição fundamental para consagrar e promover uma ideia de cinema (Cunha, 2005: 160-161). Para Luís de Pina, a criação da Escola de Cinema é, sobretudo, um sintoma de um interesse manifestado acentuadamente pelo poder político em relação ao cinema português e às reivindicações de renovação preconizadas pela geração do Novo Cinema (Pina, 1977: 80). Esta escola revelar-se-ia fundamental nas décadas seguintes, ao formar gerações sucessivas de cineastas e técnicos cinematográficos portugueses.

Para Paulo Filipe Monteiro, esse aparente “paradoxo de um regime que põe no poder elementos que não lhe são afectos, e o paradoxo, talvez menor, desses elementos que, embora não afectos ao regime, pelas suas mãos acedem ao poder, só se explicam porque, ao contrário dos movimentos cineclubista e neo-realista, o novo cinema português desenvolvia preocupações mais estéticas do que políticas” (Monteiro 2001: 329). Este autor considera que a estratégia marcelista calculou que, “ao contrário dos cineclubistas ou mesmo dos neo-realistas, eles pouco mobilizariam o grande público, e, mesmo que o fizessem, essa mobilização não giraria em torno de temas políticos” (Ibidem: 338).

A publicação da legislação de 1971 e a criação do IPC e da Escola de Cinema correspondem a uma suposta estratégia de sedução por parte do poder político à nova geração. António-Pedro Vasconcelos sustenta que a Lei 7/71 “foi em grande parte uma conquista nossa – foi realmente a partir da existência do CPC que o Estado encarou a hipótese de subsidiar o cinema através dos bilhetes e criou o IPC” (*Cinema Novo Português*, 1985: 143).

Filme português: para quem?

Se entendermos que os sistemas culturais e comunicacionais se estruturam sob alguma forma de linguagem, isto é, são operados por códigos que, para alcançar o público, devem ser comuns a emissores e receptores, podemos começar a perceber porque o público em geral tende a se aproximar das

obras clássicas ou académicas, a que já está habituado, já reconhece (ainda que intuitivamente) alguns dos códigos ali propostos. Mas esse mesmo público tem dificuldade de compreender os signos novos propostos nas obras de vanguarda, isto é, naquelas que, entre outras coisas, propõem o rompimento com o *status quo*, e aí reside uma das grandes dificuldades das novas artes para atingir o grande público. Assim, nas palavras de Monteiro, “um dos principais objectivos do novo cinema, e da sua preocupação de se distinguir, como arte, da produção industrial maioritária, é desestruturar o realismo, criar situações de estranheza em relação às expectativas que o realismo banaliza (em termos de percepção do tempo e do espaço, de narrativa, de representação, etc.)” (Monteiro 2001).

É claro que há outros elementos, conforme apontou Bénard da Costa: “o descrédito crítico e público” (Costa, 1991: 125) em que caiu o cinema nacional, e, entre outras ações, a interrupção na formação de público promovida pela censura ao dificultar o acesso aos novos filmes principalmente europeus de então.

A mediação desse diálogo entre o filme e o público é feita pelos críticos que, em alguns casos, atacaram os filmes do Novo Cinema, como R.M., pseudônimo de Aquilino Ribeiro Machado, ao tratar de *Belarmino* (1964); em outros casos, os defenderam, críticos como Nuno de Bragança, Alves Redol, António-Pedro Vasconcelos e Eduardo Prado Coelho, entre outros, que, mais do que tudo, compreenderam e souberam escrever sobre o que acontecia naquele momento, o que se queria com esses filmes.

Para além da crítica, no entanto, é necessário que o público vá aos cinemas e veja os filmes, assim Monteiro (2001) anota que

“a agravante, muito lamentada pelos nossos cineastas, de nunca terem sido implementadas redes de distribuição alternativas que permitissem exibir filmes diferentes do *mainstream* americano, ou mesmo que permitissem exibir os próprios filmes portugueses, que muitas vezes ficaram por estrear - e nem o Estado Novo nem os seus opositoristas, nem mais tarde, sequer, o PREC, que nacionalizou a produção mas não a distribuição, tiveram interesse ou condições para criar esse circuito alternativo, gerando a contradição de se investir num produto que não se distribui”.

Mas esta, de fato, não é uma preocupação apenas dos portugueses, pois, salvo algumas ilhas isoladas, o cinema americano é distribuído majoritariamente no mundo todo. Ainda em 2005, o então ministro da Cultura e da Comunicação francês, Renaud Donnedieu de Vabres, declarou ao jornal *Libération* (edição de 17 de outubro de 2005) algo que todos nós sabemos, mas não dimensionamos: a produção americana na área cinematográfica fica com cerca de 85% dos ingressos vendidos no mundo. Acreditamos que esse percentual mostre como foi e é dura essa luta pelo direito de tela.

Neste contexto talvez possamos afirmar que a década de 1970 cinematográfica só começa após o lançamento de *O cerco*, de António da Cunha Telles, e com *O passado e o presente* (1971), de Manoel de Oliveira, isto porque manteve-se em Portugal e em suas colônias a produção de curtas-metragens, muitos documentários institucionais e cine-jornais, mas a produção de longas-metragens ainda permanecia pequena. Assim, no ano de 1970, podemos destacar as estreias de *O cerco*, com o qual, de alguma forma, podemos entender como o marco de encerramento da primeira geração do Novo Cinema português. No ano de 1971, destacamos *O recado* (1971), de José Fonseca e Costa, e *O passado e o presente* (1971), de Manoel de Oliveira, adaptado da peça de teatro escrita por Vicente Sanches, por entendermos que essa película marca o retorno de Oliveira¹¹⁵, e, nas palavras de Sales, marca “o alvorecer de um novo sistema produtivo através da aliança firmada com a Fundação Calouste Gulbenkian que Manoel de Oliveira é ‘recuperado’ como um importante nome do cinema nacional” (Sales, 2010: 228). Ainda segundo Sales,

“a década de 1970 [...] é um momento fulcral para a história do cinema português e não apenas por causa da visibilidade alcançada no estrangeiro pelo *O cerco* de Cunha Telles, mas porque marca o início do vínculo estrutural do Centro Português de Cinema, cooperativa criada por esta geração cinéfila de novos cineastas,

e a fundação Calouste Gulbenkian, principal financiadora do cinema português entre os anos 1970 a 1976, marcando o início de uma segunda fase do novo cinema português.” (Ibidem).

O ano de 1972 foi marcado pelas realizações de *Lotação esgotada* (1972), de Manuel Guimarães, *Perdido por cem* (1972), de António-Pedro Vasconcelos, e *A promessa* (1972), de António de Macedo. O ano de 1973 foi marcado pelo pequeno número de realizações de longas-metragens, entre eles: *Malteses, burgueses e às vezes...* (1973), de e com Artur Semedo; *Sofia e a educação sexual* (1973), o primeiro filme de Eduardo Geadá e um dos últimos proibidos pela censura; e *Cartas na mesa* (1973), de Rogério Gentil. Conforme observamos, já temos um número expressivo de filmes que receberam apoio do CPC, mas outro fator mexeu com o meio cinematográfico logo no início da década: a criação do IPC, dentro da Secretaria de Estado da Informação e Turismo, pela Lei nº 7/71, publicada em 7 de dezembro de 1971, e em 5 de junho de 1973 é regulamentado pelo decreto nº 285/73, com a primeira estrutura diretiva do IPC, que estava pronto para funcionar ainda sob o governo salazarista de Marcelo Caetano.

No ano de 1974, sob intensa movimentação política, estreiam antes do 25 de Abril filmes concluídos em 1973 e alguns já concluídos em 1974: *A derapagem* (1974), de Constantino Esteves; e *Meus amigos* (1974), de António da Cunha Telles. Depois do 25 de Abril, no dia 2 de maio, foi exibido o curta-metragem *Jaime* (1974), de António Reis; e já no dia 3 estreou *O mal amado* (1972), de Fernando Matos Silva, e, depois de ficar retido pela censura, estreou *Sofia e a educação sexual* (1973), de Eduardo Geadá.

A generalidade dos filmes aqui citados, uma parte significativa do cinema português de longa-metragem de ficção, teve em comum o desejo de mudança e a convivência com a censura prévia. A prometida “abertura” da “primavera marcelista” foi confundida por muitos portugueses com o prenúncio de um processo de democratização da sociedade portuguesa. Entre esses portugueses estavam muitos jovens cinéfilos e cineastas que, desde inícios da década, vinham promovendo uma renovação estética e técnica no cinema português.

¹¹⁵ Na década anterior, de 1960, Oliveira realizou *Acto de primavera* (1962, 21 m., prod. Manoel de Oliveira, estreia em 02/10/1963), *A caça* (1963, estreia em 20/01/1964) e *Vila Verdinho* (1964, 21 m.).

Convencidos de que a democratização era um processo irreversível, estes jovens passaram a trabalhar e a apresentar filmes com mensagens sociais e políticas mais arrojadas. Ao contrário das suas expectativas, o regime não os aceitou e proibiu a exibição de alguns desses trabalhos (Cunha, 2013b).

Espelhando esse estado de “euforia”, alguns jovens cineastas trabalham em projetos que iriam sofrer a censura do regime: *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1970), de João César Monteiro, sofreu cortes da censura que inviabilizaram a distribuição comercial; *Nem amantes, nem amigos* (1970), de Orlando Vitorino, foi proibido e só seria exibido pela primeira vez em Portugal em 1983, na Cinemateca Portuguesa (Matos-Cruz, 1999: 143); *Nojo aos Cães* (1970), de António de Macedo, depois de ter participado no Festival de Cinema de Benalmadena (Espanha), foi proibido por ser considerado “perigoso e contrário aos interesses nacionais” (Macedo, 2007: 28); *Grande, grande era a cidade* (1971), de Rogério Ceitil e Lauro António, foi interdito após pré-estreia no Festival de Santarém (Matos-Cruz, 1999: 145); *Índia* (1972), de António Faria, foi proibido integralmente (Ibidem: 159); *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (1972), de Lopes Barbosa, um filme produzido em Moçambique falado em dialetos locais, foi proibido na íntegra (Ibidem: 149); *Sofia e a educação sexual* (1974), de Eduardo Geadá, sofreu proibição integral (Ibidem: 155); *O mal amado* (1974), de Fernando Matos Silva, apesar de ter sido seleccionado para o Festival de Bérghamo, foi proibido integralmente e o seu negativo foi confiscado (Matos-Cruz, 1999: 154).

Para além das proibições integrais, conhecem-se mais dois casos de filmes que, apesar de terem visto concluída a rodagem anos ou meses antes da revolução, foram preservados e não arriscaram sequer o visionamento do exame prévio: *Fragmentos de um filme esmola: a Sagrada Família* (1973), de João César Monteiro, foi rodado entre 1972-73 mas estreado apenas em 1975 (Ibidem: 153); *Os brandos costumes* (1975), de Alberto Seixas Santos, foi rodado entre 1972-73, mas estreado apenas em 1975 (Ibidem: 156).

Com a revolução de 25 de abril de 1974, a censura é abolida. Nas principais salas de cinema de Lisboa estreiam clássicos proibidos (*O encouraçado*

Potemkin, de Sergei Eisenstein, 1925; *Roma, Cidade aberta*, de Roberto Rossellini, 1946), filmes malditos (*O último tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci, 1972; *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick, 1971), os proibidíssimos filmes eróticos e pornográficos (*Emmanuelle*, de Just Jaeckin, 1974; *Atrás da porta verde*, de James Mitchell e Artie Mitchell, 1972), e, naturalmente, os filmes portugueses (Cunha, 2013d).

Entretanto, o movimento cineclubista renasce, reunindo-se sucessivamente em Aveiro (V Encontro Nacional de Cineclubes, maio de 1974), Caldas da Rainha (junho de 1974), Vila Franca de Xira (julho de 1974) e Torres Vedras (VI Encontro Nacional, julho de 1975) – os encontros estavam proibidos desde 1959 –, e surgem novos cineclubes: Cineclube Bento de Jesus Caraça e Cineclube Racal, de Silves, em 1974; Cineclube Movimento, em Lisboa, e Cineclube de Vila Franca de Xira, em 1975; Cineclube do Norte e reaparecimento dos Cineclubes de Leiria, Braga e Lamego, em 1977 (Conceição, 2002: 41-42).

A Rádio Televisão Portuguesa (RTP) foi fundada em 15 de dezembro de 1955, sob controle estatal, mas as primeiras emissões experimentais só começaram em setembro de 1957, dos estúdios cinematográficos de Lumiar improvisados e, acreditava-se, por curto período, e com a presença de alguns profissionais de cinema. Em texto bastante esclarecedor, Cunha (2011), ao tratar das emissões do cinema português na televisão pública no período de 1957 a 1974, demonstra que essa televisão “ignorou o cinema português produzido nas décadas de 1960 e 1970, tanto o ‘novo’ como o ‘velho cinema’” (Ibidem: 154), e que “privilegiou de forma clara certos realizadores, nomeadamente alguns dos cineastas mais próximos do poder político e dos mais profícuos da história do cinema português até 1974” (Ibidem).

Outros dois aspectos deste estudo merecem destaque: o primeiro é que “praticamente metade do total das emissões de longas-metragens em estreia na RTP (25 num total de 52 títulos) ocorreu nos dois primeiros anos da televisão pública” (Ibidem: 147), com a observação de que “surpreendente é também o facto de a televisão pública não ter estreado qualquer longa-metragem portuguesa durante mais de cinco anos de emissão, entre 1966 e 1970” (Ibi-

dem). Isso é compreensível se observarmos que, no primeiro ano de existência, qualquer filme exibido pela RTP seria estreia; e segundo aspecto, ainda segundo Cunha,

“A penetração da programação televisiva parece ter sido determinante na formação e definição do gosto cinematográfico dos telespectadores e dos próprios espectadores de sala e, sobretudo, na construção posterior dos mitos de uma suposta ‘época de ouro do cinema português’, constituída pelas comédias musicais dos anos 30 e 40 do século XX, seguida pelo ‘divórcio’ entre público e cinema português a partir dos anos 50” (Ibidem: 155).

Isso parece ser evidenciado pela penetração pública da TV pública em Portugal, afinal eram 305.623 aparelhos, com audiência potencial de sete milhões de portugueses, no ano de 1968, com uma audiência média diária de um milhão de telespectadores/dia para a RTP (Cádima apud Ibidem: 155).

Para poder compreender com facilidade a ausência dos *novos* realizadores portugueses teremos de pensar que, talvez, a grande mudança para a qual apontaram os criadores portugueses de então, fosse que o retrato do português e o retrato de Portugal, agora já não é construído por uma imposição estatal, do governo ou dos governos duros do Estado Novo¹¹⁶. Sendo assim, através dos filmes, ao tratar de *Trás-os-Montes* (1976), Matos-Cruz (2007: 155) anota que

“superando a intrínseca embora polémica conformidade fílmica, por um nexos recorrente quanto a outras manifestações artísticas e posturas nossas, na emergência de uma vitalidade peculiar sobre o ser *português* – suscitaria, aliás, no tempo e no espaço, outras elucidativas implicações”.

Após 1974, entre os anos 1975 a 1977¹¹⁷, parece-nos, o quadro não se alterou, no entanto, em 1978, João Soares Louro, então presidente da RTP, nomeia

116 Mesmo me referindo à longa gestão de Salazar, trata-se das invenções dos seus diversos ministros.

117 Cabe ressaltar que ainda não há dados para uma análise das emissões de filmes na RTP em período posterior ao 25 de Abril de 1974.

Fernando Lopes para diretor de programação da RTP2, com o objetivo de, nas palavras de Lopes, “criar essa autonomia no espírito, no corpo, na imagem e no rosto, de modo que se pudesse até competir com o primeiro canal” (Fernando Lopes apud Andrade, s.d.: 88). Neste segundo canal, foram exibidos então diversos trabalhos estrangeiros que dificilmente o seriam na RTP. No entanto, o que salta aos olhos é que, com a mudança de governo e a demissão de Fernando Lopes do cargo, Victor Cunha Rego, novo presidente, aceitou a sua proposta de criação do Departamento de Co-produção de Cinema da RTP, sob sua direção, visando já a Europa (Ibidem), e para a qual “foi delineada a ideia de fazer um serviço público de apoio ao cinema português, de modo a que a RTP passasse a ser um elemento importante na produção cinematográfica” (Ibidem: 90), e, ainda nas palavras de Lopes, “o dr. Brás Teixeira [vice-presidente da RTP] considerava, então, que a RTP estava em condições de poder ser uma espécie de segundo IPC – ou mais – com capacidade para decidir sobre todos os filmes que se iam fazer” (Ibidem).

Os filmes portugueses posteriores à Revolução dos Cravos

No pós-25 de Abril, “reagindo contra esta estatização do gosto cinematográfico”, o IPC foi ocupado e procedeu-se ao reforço do movimento cooperativo. O 25 de Abril veio fragmentar definitivamente a unidade que restava ao CPC. O surgimento de cooperativas semelhantes (Cinequipa, Cinequanon, Grupo Zero, FilmForm, Prole Filme, entre outras) contribuiu também para a sangria do CPC que, acompanhando o PREC, transformou-se, “primeiro, num refúgio para alguns de nós – os que não aceitávamos o ‘diktat’ do IPC, tomado então pelo PC e pela 5ª Divisão – e, depois do 25 de Novembro, numa utópica tentativa de socializar o cinema português” (Fernando Lopes apud *Cinema Novo Português*, 1985: 70).

Entretanto, o próprio IPC promoveu a “criação das unidades de produção” que trabalham de forma relativamente autónoma, escolhendo os seus próprios projetos.” (Grilo, 2006: 25). As “unidades de produção”, ou núcleos de produção, foram uma “experiência fugaz de coletivização do cinema” que vigorou no seio

do IPC entre maio de 1974 e junho de 1976 e que propunha uma produção cinematográfica sob estrito controle estatal, como “um instrumento de luta de classes no campo cultural”, e portanto fortemente partidária. Como documenta José Filipe Costa, entre 1974 e 1976 a repartição do poder oscilou sobretudo entre técnicos e realizadores que se juntavam nas cooperativas e aqueles com uma solução mais centralista que compunham as unidades de produção (Costa, 2002).

Numa tentativa de sobrevivência política, em 1975, algumas cooperativas (CPC, Cinequanon, Cinequipa e Grupo Zero) ainda se associaram e criaram a Associação de Cooperativas e Organismo de Base da Atividade Cinematográfica (ACOBAC), mas as dificuldades eram enormes e o tempo das cooperativas na sociedade portuguesa parecia esgotar-se com o fim do PREC (Cunha, 2013b).

Em outubro de 1974, João Matos Silva (1974: 31) sublinhava os objetivos da sua cooperativa: o desmantelamento do sistema de distribuição e exibição, tal como até aí tinha vigorado e o seu reenquadramento. Essa intervenção recuperava uma questão complexa: se, por um lado, a lei 7/71 permitiu “resolver” – temporariamente, ver-se-ia mais tarde – a questão da produção, garantindo um financiamento público regular, por outro, não operou nenhuma transformação idêntica nos setores da distribuição e da exibição.

O CPC já tinha percebido que a chave para a sobrevivência da produção cinematográfica dependia da sua circulação. Por causa do suposto “divórcio” com o público português e do seu estatuto de independência em relação ao mercado, essa cooperativa optou por um modelo de circulação que privilegiou a internacionalização do cinema português, investindo na realização de ciclos e mostras e na presença de filmes portugueses em importantes certames cinematográficos internacionais (Cunha, 2013b).

O ano de 1975 é marcado pela conclusão do filme coletivo *As armas e o povo* (1975), filmado entre 23 de abril e 1º de maio de 1974, realizado e produzido pelos *Trabalhadores da Actividade Cinematográfica* e Glauber Rocha, que chegara a Portugal logo após o 25 de Abril e acabou dirigindo as entrevistas com populares nas ruas, enquanto Fonseca e Costa e José Sá Caetano filmaram as atividades do 1º de Maio no interior do estádio, e Fernando Lopes filmou a manifestação popular

do lado de fora, em filme que teve a montagem de Fernando Matos Silva e Monique Rutler (Fernando Lopes apud Andrade, s.d.)¹¹⁸.

Mas esse período do PREC é marcado sobretudo pela instabilidade governativa em torno do IPC. A constituição de uma Comissão de Cineastas Antifascistas, logo a seguir à Revolução, extremou posições no interior do Sindicato de Profissionais de Cinema, que refletiam os posicionamentos estratégicos dos diversos cineastas face à luta de poder – político, social e cultural – e que, mais tarde, levaria à sua fragmentação em diversas estruturas sindicais. José Filipe Costa (2002: 30-36) considera mesmo que foi o “sindicalismo a arena da discussão e dinamização das mudanças das políticas cinematográficas nos tempos imediatamente seguintes ao 25 de Abril”. Sob o consenso do discurso “anti-imperialista”, o Partido Comunista Português (PCP), o maoísta Movimento Renovador do Partido do Proletariado (MRPP) e o Partido Socialista (PS) iam discutindo o controle da instituição cinema.

Sucederam-se as Comissões Administrativas no IPC – foram 9 entre 26 de setembro de 1975 e 23 de setembro de 1982 – e os respectivos responsáveis, com planos e projetos distintos para o presente e futuro do cinema português, ao sabor dos governos e ministros da Cultura que se iam sucedendo.

Em termos de produção, cabe considerar que no ano de 1976 foram realizados cerca de 114 filmes. Entre os longas-metragens, apenas sete documen-

118 Nesse ano foram concluídos ainda *Viva Portugal* (1975), de Christine Germards, Malte Rauch, Samuel Shimbeck e Serge July; *Lerpar* (1975), de Luis Couto; *O princípio da sabedoria* (1975), de António de Macedo; *Cântico final* (1975), de Manuel Guimarães; *Os demônios de Alcácer-Kibir* (1975), de José Fonseca e Costa; *Deus, pátria, autoridade* (1975), de Rui Simões; *Fátima story* (1975), de António de Macedo; *O funeral do patrão* (1975), de Eduardo Geada; *Gente da praia da Vieira* (1975), de António Campos; *A procissão dos bêbados* (1975), de Luís Galvão Teles; e *Que farei eu com esta espada?* (1975), de João César Monteiro. O ano foi ainda marcado pelas estreias de *Cartas na mesa* (1973) e *Lisboa, o direito à cidade* (1974), ambos em janeiro; *Índia* (1972), em fevereiro; *O piano* (1973), em abril; *Brandos costumes* (1974), em setembro; *Fátima story* (1975), de António de Macedo, em outubro; e *Benilde ou a virgem mãe* (1974) em novembro; foram os lançamentos e as realizações desse ano.

tários e cinco ficções (dois documentários/ficção)¹¹⁹. Dos sete, apenas um foi realizado em 35mm. Isso demonstra a opção pela película 16mm, mais barata, e, parece-nos, pela economia resultante, permite o uso da cor, e desses apenas dois filmes eram em preto e branco – *As ruínas do interior* e o documentário *Emigr/antes e depois?* (1976), de António-Pedro Vasconcelos.

Em 1977, foram realizados cerca de 110 filmes em Portugal, quinze longas-metragens, destes seis ficções¹²⁰. Temos, nesse ano, a metade, três filmes realizados em 16mm, dois em 35mm e um nas duas bitolas; e apenas um em preto e branco. Observamos já a presença do IPC, em três deles, e do CPC, apenas em um. Constatamos ainda que entre os nove documentários, apenas um foi realizado em 35mm, e que todos são em cores, sendo que três também têm imagens em preto e branco, o que denota a preferência do equipamento mais leve (e mais barato e de produção mais ágil e menos custosa) para a realização de documentários.

Em 1978, a produção portuguesa caiu para cerca de 87 filmes no total, e entre os longas-metragens, quinze documentários e apenas quatro filmes de ficção: *Amor de perdição* (1978), de Manoel de Oliveira; *Histórias selvagens* (1978), de António Campos; *O meu nome é...* (1978), de Fernando Matos Silva; e a única realização em 35mm, *O rei das berlengas* (1978), de Artur Semedo. Destes, apenas um, *O meu nome é...*, não teve apoio do IPC. Dentre os quinze documentários de longa-metragem, dois foram encomendados pela Secretaria de Estado de Emigração, um teve apoio do IPC e todos os outros foram produzidos pela Arca Filmes. Todos foram realizados em 16mm, e só um em preto e branco, *A ronda dos meninos "maus"* (1978), de Gonsalves Preto, produção IPC.

119 *As horas de Maria* (1976), de António de Macedo; *Nós por cá todos bem* (1976), de Fernando Lopes; *As ruínas do interior* (1976), de José de Sá Caetano; *Sertório* (1976), de António Faria; e *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro.

120 *Antes do adeus* (1977), de Rogério Gentil; *Os bonecos de Santo Aleixo* (1977), de João e Jorge Loureiro; *A fuga* (1977), de Luís Filipe Rocha; *Madrugada* (1977), de Luís Couto; *Recompensa* (1977), de Arthur Duarte; *A Santa Aliança* (1977), de Eduardo Geda.

No último ano da década, foram realizados apenas 71 filmes, com apenas três documentários de longa-metragem: um de produção francesa, outro para a Diafilme e o terceiro para Diafilme/RTP, todos em 16mm, e apenas um em preto e branco; e cinco filmes de ficção¹²¹. A película cinematográfica em 16mm foi lançada pela Kodak ainda em 1923 visando os mercados amador e doméstico. No entanto, com a possibilidade de sincronizar imagem e som, esses equipamentos mais ágeis, mais baratos, com a possibilidade de trabalhar com equipamentos menores e com películas e laboratórios menos caros, passam a ser os preferidos para a realização de documentários e de reportagens para a TV em todo o mundo, conforme atesta Matos-Cruz (2007: 152), quando anota que

“Trás-os-Montes evidencia, porém, as características técnicas de formato e suporte relativas ao seu período de rodagem – em 16mm, segundo uma opção marcada pelas vantagens de produção, a mobilidade de equipamento, as expectativas de divulgação em circuitos alternativos. Numa época geralmente marcada pela perspectiva documental de intervenção, e com a recorrência de uma emissão televisiva, *Trás-os-Montes* – a cargo do Centro Português de Cinema, com a Tobis Portuguesa e a Radiotelevisão Portuguesa/RTP – concilia, afinal, as premências da sua matriz física com a exigüidade de processos e o virtuosismo artesanal.”

É claro que houve muita insegurança; no mesmo texto, Matos-Cruz esclarece que

“[...] António Reis receava as carências infra-estruturais de então, quanto ao formato (de registo) em 16mm, na Tobis Portuguesa e que, a par da falta de recursos humanos, punham em causa a capacidade nos trabalhos laboratoriais para dar, em tempo útil, viabilidade a tal ensejo.” (Ibidem: 154).

121 *O Diabo desceu à vila* (1979), de Teixeira de Fonseca; *Maria* (1979), de João Mário Gri-lo; *O príncipe com orelhas de burro* (1979), de António de Macedo; *Santo Antero* (1979), de Dórdio Guimarães; e *Velhos são os trapos* (1979), de Monique Rutler. Destes, dois em 35mm, dois em 16mm e um, o de João Mário Gri-lo, foi realizado em Super-8 e depois ampliado para 16mm, com apoio do IPC.

É importante comentar que mesmo a versão de Manoel de Oliveira de *Amor de perdição* (1978), baseada no livro homónimo de Camilo Castelo Branco, que tem entre os seus financiadores a RTP, contou ainda com o CPC e o IPC, além da Tobis Portuguesa e da Cinequipa, foi realizada em 16mm: a maioria dos documentários foi realizada nesta bitola, bem como alguns longas-metragens de ficção¹²².

Palavras finais

O conturbado processo produtivo do filme *Amor de Perdição* (1976-78) de Manoel de Oliveira marca simbolicamente a falência do modo de produção cooperativo e lançou um novo paradigma que vingaria na década de 1980: marca o fim da “produção militante do ‘cinema de Abril’” e projeta a internacionalização do cinema português iniciada anos depois por António-Pedro Vasconcelos e Paulo Branco na VO Filmes, “produtora de filmes de autor, um pouco no espírito dos produtores franceses de arte e ensaio” (Grilo, 2006: 27).

Outro aspecto particularmente interessante a refletir sobre o período é a abertura de Portugal, um país até então fechado, para o mundo. Nesse aspecto, podemos destacar os diversos acordos culturais assinados ainda na década de 1970, com diversos países, principalmente com aqueles do então bloco soviético, como a Romênia (publicado em 19/02/1976), Iugoslávia (5/04/1976), Rússia (5/07/1976), Bulgária (13/07/1976), a antiga Tchecoslováquia (20/09/1976), e ainda com o Senegal (12/07/1976), a Líbia (21/05/1977), a Venezuela (24/10/1979), e outros ainda que foram concluídos na década posterior, de 1980, inclusive com o Brasil (21/04/1981) e França (16/04/1981). E já, desde os anos 1970, em Portugal, foi iniciada a possibilidade das diversas coproduções internacionais (sobre o acordo luso-brasileiro, vide Cruz, 2013) e os financiamentos de filmes nas antigas *províncias ultramarinas* (Cunha 2012b).

122 *A fuga* (1977), de Luís Filipe Rocha; *Histórias selvagens* (1978), de António Campos; *Meu nome é...* (1977), de Fernando Matos Silva; *Maria* (1979), realizado em Super8 e ampliado para 16mm, de João Mário Grilo; e *Santo Antero* (1979), de Dórdio Guimarães.

1980-1989

A “DIFERENÇA” PORTUGUESA?

PAULO CUNHA*

Na história do cinema português, os primeiros anos da década de 80 foram, em diferentes aspectos, anos de ruptura e de continuidade com os anos imediatamente anteriores. Se, por um lado, se sentia ainda um natural prolongamento dos agitados anos pós-PREC (Processo Revolucionário Em Curso, 1974-76)¹²³, também se assistia ao início de significativas rupturas com o paradigma pós-revolucionário: o cinema português regressou definitivamente à ficção, assim como à revalorização da narrativa sobre a *mise-en-scène*; o cinema português deixou de interessar apenas a um público militante e cinéfilo e passou a chamar a atenção a um público mais vasto, consumista e popular.

Dos vinte e nove filmes portugueses estreados comercialmente em sala em Portugal entre 1980 e 1984, vinte e dois eram projectos iniciados na década anterior¹²⁴. Ou seja, 75 por cento do cinema português estreado comercialmente na primeira metade da década de 1980 era fruto de um enquadramento estético e ético ainda muito subsidiário do cinema de intervenção política, so-

123 Ainda subsistiam várias cooperativas e núcleos de produção criados no pós-25 de Abril e que haviam monopolizado o modo de produção no cinema português de então, entre elas a Cinequipa, a Cinequanon e o Grupo Zero.

124 Desses vinte e dois projectos, dois foram iniciados em 1975, três em 1976, oito em 1977, cinco em 1978 e quatro em 1979.

*Nota dos organizadores: Por decisão pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

cial e cívica do pós-25 de Abril, características de uma agenda cada vez mais descontextualizada e ultrapassada na sociedade portuguesa dos anos 80.

Filmes “para Bragança” ou “filmes para Paris”?

Em termos de opinião pública e publicada, esta primeira metade dos anos 80 ficaria marcada por um confronto aberto entre duas formas antagónicas e irreconciliáveis de ver e fazer cinema: de um lado os defensores de um cinema português que voltasse a ser de “fácil percepção” e “eminentemente comercial”, um cinema “não-chato”, que tomasse em conta a dimensão espectáculo do cinema e a fidelização do grande público; do outro lado, os defensores da persistência num “cinema de autor”, marcado por uma “intransigente radicalidade” e “exigência estética”, sem abdicar de um quadro de referências estéticas e cinéfilas pouco familiar à generalidade dos espectadores.

Procurando condicionar objectivamente o poder político e as orientações da política cultural e artística dos responsáveis governativos, as principais figuras das “facções em confronto” apresentavam os seus argumentos. Alguns sucessos e meios-sucessos nas bilheteiras na primeira metade da década¹²⁵ entusiasma os que ainda acreditavam na reconciliação com o público e com a viabilização de uma indústria rentável de cinema em Portugal.

Por outro lado, as recepções críticas internacionais positivas e as presenças em certames de prestígio de diversos filmes¹²⁶ colocavam o nome de diversos

125 *Manhã submersa* (1980, Lauro António) somou 44.036 espectadores; *Kilas, o mau da fita* (1981, José Fonseca e Costa) atingiu 121.269 espectadores; *Oxalá* (1981, António-Pedro Vasconcelos) registou 89.484 espectadores; *A vida é bela?!?* (1982, Luís Galvão Teles) somou 140.074 espectadores; *Sem sombra de pecado* (1983, José Fonseca e Costa) 92.080 espectadores; *Os abismos da meia-noite* (1984, António de Macedo) 100.408 espectadores; e *Crónica dos bons malandros* (1984, Fernando Lopes) totalizou 67.760 espectadores.

126 *Francisca* (1981, Manoel de Oliveira) esteve presente em Berlim, *Silvestre* (1981, João César Monteiro) em Veneza, *Conversa acabada* (1981, João Botelho) em Cannes, *A ilha dos amores* (1982, Paulo Rocha) em Cannes, *Ana* (1982, António Reis e Margarida Cordeiro) presente em Berlim e vencedor em Valladolid, *Gestos e fragmentos* (1982, Alberto Seixas Santos) esteve presente em Berlim.

realizadores portugueses nos circuitos cinematográficos internacionais e davam projeção à política cinematográfica portuguesa além-fronteiras. No entanto, à excepção de *Francisca* (76.132 espectadores), nenhuma das outras obras conseguiu conquistar a atenção do público português¹²⁷. Desses títulos, dois foram anunciados com particular expectativa. Depois de um exílio de quase uma década, em que foi adido cultural em Tóquio, Paulo Rocha (1935-) regressou à ribalta cinéfila internacional com *A ilha dos amores* (1982) e com o *making-of A ilha de Moraes* (1983). Projecto iniciado no início dos anos 70¹²⁸, o filme aborda a época, a vida e a obra de Wenceslau de Moraes (1854-1929), escritor português que se radicou no Japão, e conta com um conjunto de actores fundamentais no cinema e teatro português desses anos: Luís Miguel Cintra, Clara Joana, Zita Duarte e Jorge Silva Melo. Procurando cruzar os imaginários literários culturais portugueses e orientais do séc. XIX, o filme seria reconhecido pela crítica nacional e internacional, afirmando-se como representante da “escola portuguesa” e exemplo máximo das relações entre literatura, teatro e cinema. Como afirma Jacques Lemiére, os festivais de cinema de prestígio, como Cannes, Veneza ou Locarno, funcionaram como “retaguarda deste regularidade na distribuição comercial” de um certo cinema português na Europa. A acompanhar essas presenças, as retrospectivas e mostras de autores portugueses – sobretudo Manoel de Oliveira – consolidaram o esforço de divulgação e promoção do cinema português nos circuitos artísticos europeus (Lemiére, 2001: 122-124).

Ainda em 1982, António Reis (1927-) e Margarida Cordeiro estreavam a tão esperada segunda longa-metragem intitulada *Ana* (1982). Depois do sur-

127 *Silvestre* somou 9.950 espectadores; *Conversa acabada* apenas chegou aos 14.302 espectadores; *A ilha dos amores* só estrearia comercialmente em 1991 (!!), totalizando 4.800 espectadores; *Ana* só estreou em 1985, totalizando 3.233 espectadores; e *Gestos e fragmentos* nunca estreou comercialmente.

128 O filme foi aprovado para financiamento no primeiro plano de produção do IPC em 1974 mas a rodagem só começou em 1978. Rodado parcialmente em Macau e no Japão, o filme só seria concluído com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e do Governo de Macau. Mesmo finalizado, o filme só teria estreia comercial em 1991.

preendente *Trás-os-Montes* (1976), o casal Reis-Cordeiro prosseguia o seu trabalho de resgate da memória histórica, social e humana da região transmontana, agora a partir do próprio exemplo familiar¹²⁹, onde se nota um progressivo abandono do registo documental, e de todas as suas fronteiras conceptuais, e uma aproximação à abordagem poética e onírica que parece obedecer conscientemente a uma radicalização que foi avançando através de uma constante aprendizagem, experimentação e interacção com o meio envolvente e com o património humano presente neste filme e no anterior (Cunha, 2010d).

É no confronto entre real-fantástico e documental-ficcional que a obra ganha densidade e complexidade: a permanente justaposição de pequenas narrativas de não-acontecimentos do quotidiano, das tarefas diárias aparentemente insignificantes (vestir, comer, brincar, ou apenas o passar do tempo) com memórias e recordações de vivências antepassadas (as memórias familiares em *Ana*), de episódios históricos (a medieval leitura do processo e sentença do porco homicida em *Rosa de Areia*) ou de incursões fantásticas (como o caso da “viagem no tempo de centenas de anos” de Luís e Armando em *Trás-os-Montes*, com passagens pela “gruta misteriosa” do passado e pelo futuro da aldeia de Montesinhos). Mas também do saber e da investigação científica (as teorias do filho-cientista – o arquitecto Octávio Lixa Filgueiras – sobre a arquitectura popular transmontana em *Ana*) (Ibidem).

Do lado oposto, o dos realizadores mais preocupados com o público ou tidos pela crítica como “mais comerciais”, também estavam figuras cimeiras da geração do novo cinema português. José Fonseca e Costa (1933-) foi o realizador com o registo de bilheteira mais bem sucedido da década, ao realizar quatro filmes bastante populares da época: *Kilas, o mau da fita* (1981), *Sem sombra de pecado* (1982), *Balada da praia dos cães* (1986) e *A mulher do próximo* (1988). Produtor dos seus projectos, Fonseca e Costa foi também quem mais trilhou os caminhos das co-produções internacionais como alternativa para a sobrevivên-

129 A matriarca Ana que empresta o nome ao filme é a mãe de Margarida Cordeiro. O filme também conta com a presença da filha do casal, Ana Umbelina.

cia do cinema português¹³⁰, procurando um caminho viável para o desenvolvimento de uma verdadeira indústria cinematográfica.

Nos anos 80, António de Macedo (1931-) prosseguiu, para além de inúmeros filmes para televisão, uma carreira de cinema bastante singular no contexto do cinema português com *Os abismos da meia-noite* (1983) e *Os emissários de Khalom* (1987), filmes que cruzam elementos de fantástico, ficção científica e esoterismo. Como afirma Jorge Leitão Ramos (1989: 237), a carreira de Macedo é:

“a única do recente cinema português onde o *desejo de indústria* está presente desde sempre. O que se pode discutir é se o pendor voluntariamente artístico (muitas vezes ‘a fazer’ de artístico) e se esse desejo de indústria (a apontar para o mediano internacional) não acabaram por reduzir drasticamente o significado de uma produção cujo volume e, em geral, apuro técnico nunca encontraram correspondência sólida num imaginário que se sentisse português e, antes, se espalhou por becos vários, onde o técnico, a experiência e o bizarro foram, as mais das vezes, cortina brilhantista para ocultar cedências à moda, ao público, aos patrocinadores, aos ventos dominantes.

(...)

“Macedo poderia ser um dos cineastas dessa via. Mas foi forçado a ter um pé na arte e outro no comércio, o que não o levou a um porto definido.”

Mas o grande sucesso comercial da década foi realizado por António Pedro Vasconcelos (1939-). *O lugar do morto* (1984) é um drama policial simultaneamente influenciado pelo *film noir* norte-americano e pela *nouvelle vague* francesa que, de acordo com dados do distribuidor, registou cerca de 271.845 espectadores, recorde só ultrapassado em 1997 pelo filme *Tentação* de Joaquim Leitão (361.312 espectadores).

O percurso de António-Pedro Vasconcelos nesse período é muito interessante como estudo de caso para se compreender o alcance do debate em tor-

130 *Kilas o mau da fita* é uma co-produção com a brasileira Penta Filmes e *Balada da praia dos cães* é uma co-produção com a espanhola Andrea Filmes.

no do futuro do cinema português. Identificado como um dos mais radicais jovens críticos da sua geração, estreou-se na realização de longas com *Perdido por cem* (1972) e com *Oxalá* (1981) conquistou o agrado do público, o que provavelmente terá contribuído decisivamente para uma viragem significativa de posição em relação à política cinematográfica do Estado. O sucesso inédito de *O lugar do morto* terá convencido Vasconcelos que estaria certo na sua opção por um cinema mais popular e comercial. O facto de ser um dos produtores mais activos da década, e de estar envolvido em diversas co-produções ou produções executivas com financiamentos internacionais, sobretudo projectos da V.O Filmes e na Opus Filme, também despertou a sua atenção e sensibilidade para as questões de exibição e distribuição que eram bastante complicadas para os filmes portugueses.

Para João Bénard da Costa (1991: 160), o inesperado sucesso de bilheteira registado por alguns filmes portugueses nesse período pareciam encontrar justificação em duas razões principais:

“Nos finais dos anos 70, e sobretudo nos inícios dos anos 80, a televisão passou a exibir com frequência as comédias portuguesas dos anos 30 e 40 que obtiveram índices de audiência espectaculares. Em muitos meios, pouco afectos ao hermetismo do cinema dos anos 70, criou-se a convicção de que esse cinema era incomparavelmente superior ao actual e que era mesmo o único e verdadeiro cinema português.

(...)

A partir de 1976, tornaram-se popularíssimas em Portugal as telenovelas brasileiras, que atingiram os maiores índices de popularidade de espectadores jamais alcançados por qualquer programa televisivo. (...) Muitos têm proposto essa fórmula como exemplo a seguir pelos realizadores portugueses, contrapondo-se sobretudo a ‘naturalidade’ dos actores brasileiros dessas telenovelas com a ‘artificialidade’ dos actores portugueses”.

Por outras palavras, entre maio de 1978 e dezembro de 1988, a comédia voltou a ser um género privilegiado no cinema português, estreando nas sa-

las portuguesas oito comédias de realizadores portugueses¹³¹. Alguns julgaram mesmo que se poderia reeditar a designada “época de ouro do cinema português”, tanto em termos de recepção crítica como de popularidade junto do grande público. No entanto, esse segundo momento da comédia no cinema português tinha muito pouco em comum com o primeiro momento – o da “comédia à portuguesa” das duas primeiras décadas do Estado Novo. Os tempos eram outros – democráticos – e a história não se repetiu: o mercado já não estava condicionado por leis de censura e de protecção ao cinema nacional e era agora, segundo dados oficiais do Instituto Nacional de Estatísticas, dominado pelos filmes de produção norte-americana no quadro das estreias comerciais de filmes de longa-metragem nas salas portuguesas – cresceu de forma progressiva desde os 37 por cento (em 1980) até aos 67 por cento (em 1989). Êxitos comerciais em vários mercados estrangeiros como *Indiana Jones e os salteadores da arca perdida* (1981, Steven Spielberg), *ET – O Extraterrestre* (1982, Steven Spielberg), *O regresso do Jedi* (1983, Richard Marquand) e *Regresso ao futuro* (1985, Robert Zemeckis), para além de serem também êxitos comerciais em Portugal, contribuíram de forma significativa para definir o novo gosto cinematográfico de referência da maioria dos espectadores de cinema portugueses por esses anos.

À época, houve quem apelasse à coexistência pacífica entre as duas facções, mas a precariedade financeira da actividade cinematográfica em Portugal não admitia qualquer tipo de trégua na luta pelos subsídios públicos a fundo perdido:

“Ao todo, uns trinta realizadores que se achavam com direito a ‘produção contínua’, mas que eram obrigados ao rotativismo pela lógica de um sistema que raramente

131 *O Rei das Berlengas* (Artur Semedo, 1978); *Kilas, o mau da fita* (José Fonseca e Costa, 1981); *A vida é bela?! (Luís Galvão Teles, 1982); Sem sombra de pecado* (José Fonseca e Costa, 1983); *Crónica dos bons malandros* (Fernando Lopes, 1984); *O Barão de Altamira* (Artur Semedo, 1986); *O querido Lilás* (Artur Semedo, 1987); *A mulher do próximo* (José Fonseca e Costa, 1988).

ultrapassou as 5/6 longas metragens por ano. Dividia-se 30 por 6 e, para se ser equânime, cada cineasta filmava uma vez de cinco em cinco anos. Não foi assim (todos eram iguais mas uns mais iguais que os outros) mas, na generalidade dos casos, foi quase. (...)

Para piorar a situação, os anos gordos da cinefilia ou de salas cheias (que, apesar de tudo, foram os anos 60-70, que culminaram com os grandiosos ciclos da Gulbenkian, versão correcta e aumentada das 3^{as} feiras Clássicas de outrora) chegaram ao fim.” (Costa, 1998: 69).

No que diz respeito aos apoios estatais à produção, o plano de produções do Instituto Português de Cinema (IPC) para 1981 atribuiu apoios à produção a 16 (!) projectos de longa-metragem, num total de cerca de 1.287 mil euros. Em contraste absoluto, em 1982 e 1983 só foi atribuído um único apoio financeiro (de cerca de 25 mil euros) à produção de *Odisseia Monsanto*, longa-metragem realizada por Pierre Kast. Entre 1984 e 1989 os apoios financeiros foram aumentando gradualmente¹³² mas continuavam a ser insuficientes para todos os projectos a concurso.

O impasse político e económico que o cinema português vivia foi o mote para que, em 1983, os jovens realizadores João Botelho e João Mário Grilo assinassem, em conjunto com o crítico Augusto M. Seabra, uma carta aberta (Moura-George, 1983) onde denunciavam precisamente a “ilusão” reinante no cinema português de então:

“O IPC – diz [Augusto M. Seabra] – não pode pensar que um filme português seja pago apenas pela bilheteira, porque isso só se consegue com pelo menos um milhão de espectadores, o que em Portugal é manifestamente impossível.

¹³² Seis filmes e cerca de 980 mil euros em 1984; sete projectos e cerca de 1.085 mil euros em 1985; cerca de 700 mil euros para cinco filmes em 1986; 11 filmes financiados com quase 1.300 mil euros em 1987; 14 filmes e cerca de 1.845 mil euros em 1988; e cerca de 1.885 mil euros para oito filmes em 1989. O financiamento público do cinema português provinha, desde 1973 (regulamentação da lei 7/71), de um imposto adicional sobre o preço do bilhete de cinema. Para além de ser um montante variável pelo número de espectadores de cinema, este imposto adicional também financiava o funcionamento de organismos públicos como a Cinemateca Portuguesa e o próprio IPC.

(...)

Por outro lado, insiste Mário Grilo, o tecto orçamental tem que ser respeitado por toda a gente e o produtor tem de ser responsabilizado judicialmente perante o IPC caso não termine o filme no tempo previsto.

(...)

Este ano – prevêem – não vai haver filmes portugueses em festivais internacionais e as poucas produções que vão aparecer nos primeiros meses do ano dizem referem-se aos filmes terminados em 1982.

(...)

Pelo menos este ano e para o ano não é possível retomar a dinâmica que permitiu seleccionar para festivais estrangeiros 20 longas-metragens das 29 concluídas no período 1980-82, e das quais dez (um terço da produção) estiveram presentes, naquele período, em Cannes e Veneza.

Nem será também possível retomar, a nível nacional, a audiência que obtiveram alguns filmes portugueses naquele mesmo período, apesar de se ter mantido no fundamental o bloqueio dos distribuidores e exibidores à cinematografia nacional.”

A viver um impasse, mas sem se comprometer, o poder político fez aprovar um novo regulamento para o IPC que tentava disciplinar a atribuição de subsídios à produção, levando em linha de conta os aspectos artísticos e culturais do cinema mas também a necessidade de permitir as condições mínimas para a criação de uma indústria cinematográfica financeiramente independente. Desde as experiências cooperativas ao longo dos anos 70, a figura do produtor foi sendo minorizada e fragilizada no seio do cinema português, e visto como uma espécie de funcionário ao serviço do realizador. Nesse período, não é estranho verificar que vários realizadores, como António-Pedro Vasconcelos ou João Botelho, desempenham funções como produtores executivos em diversos filmes seus como de outros realizadores. A principal excepção a este cenário seria Paulo Branco.

Desde 1980, o país era governando por uma coligação de centro-direita e o IPC estava sob a jurisdição do então Ministério da Educação e da Cultura, titulado por Francisco Lucas Pires. Face aos argumentos apresentados, o governante responsável pela política cultural resumia as duas tendências ci-

nematográficas dominantes em Portugal com uma expressão fortemente estigmatizada que ficaria célebre, “a infeliz metáfora dos ‘filmes para Bragança ou dos filmes para Paris’” (Costa, 1991: 28). A depreciativa designação “filmes para Bragança” referia-se às obras com uma preocupação mais comercial e popular, destinadas a agradar ao grande público nacional, enquanto os “filmes para Paris” seriam as obras com preocupações estéticas e artísticas mais elaboradas, usando-se a capital francesa como referência cultural e artística de um património cinematográfico supranacional.

Entre 1982-83, um novo golpe diplomático de Paulo Branco viraria definitivamente as cartas na mesa. Garantindo importantes apoios estrangeiros (França e Itália), Branco produz os documentários *Lisboa Cultural* (1983) e *Nice – A propos de Jean Vigo*, obras que reforçavam o prestígio internacional de Manoel de Oliveira. O prestígio internacional cultivado por Paulo Branco, desde 1979, em torno da figura e da obra de Oliveira daria os seus frutos em 1984. Nesse ano, numa estratégia de expansão cultural francófona, o ministro da Cultura francês Jack Lang aceitou a proposta de Branco/Oliveira para adaptar ao cinema o clássico *Le Soulier de Satin*, de Paul Claudel, numa mega-produção com quase 7 horas de duração e um orçamento total de 250 mil contos (quando o custo médio de uma produção era de 40 mil). Este mega-projecto de produção europeia reuniu financiamento francês, alemão, suíço e português (IPC e Ministério da Cultura). O Leão de Ouro recebido no Festival de Veneza em 1985 – pelo filme em particular e pela carreira de Oliveira em geral – constituiu o mais importante troféu internacional ganho por um cineasta português. A conquista deste prestigiado troféu haveria de valer a independência artística e autonomia financeira de Oliveira até a actualidade e influenciaria o rumo do cinema português de autor:

“(…) os anos 80 constituíram indiscutivelmente um ponto de euforia que resultou, por um lado, da consagração internacional da obra de Manoel de Oliveira e do reconhecimento da existência de um “cinema português” culturalmente caracterizável e representativo (fenómeno que, justa ou injustamente, se não verifica em qualquer outra das nossas actividades artísticas, seja a literatura, as artes plásticas

ou a música), e que, por outro lado, se apoiou no indesmentível sucesso comercial de algumas obras que vieram criar uma efectiva disponibilidade do público para um cinema nacional” (Coelho, 1983: 9).

Os sucessos internacionais dos filmes da então denominada por alguns críticos e autores como “escola portuguesa” não convenceram os defensores de um cinema dito mais comercial liderados “sobretudo pela Associação de Produtores Cinematográficos, em visceral oposição a um decreto de 83, que justificava a ‘protecção’ do Estado ao cinema pela ‘vitalidade cultural’ deste e pela ‘projectação internacional’ dada a Portugal” (Costa, 1998: 11). Resumidamente, o Despacho nº 85/83 de 23 de junho introduzia uma importante alteração no regulamento de assistência financeira à produção cinematográfica: numa tentativa de disciplinar o cumprimento dos orçamentos dos projectos apoiados, o IPC passava a exigir a participação contratual de um produtor ao projecto desde que este se apresentasse a concurso e que seria o primeiro responsável pela concretização do projecto e na relação institucional com o IPC.

Em setembro de 1983, após a chegada do Partido Socialista ao governo, o recém-empossado ministro da Educação António Coimbra Martins, com tutela sobre os assuntos cinematográficos, nomeou Luís Salgado de Matos para a direcção do IPC. Em novembro de 1985, ao governo socialista sucedia um governo de centro-direita mas, contra a expectativa de muitos, Cavaco Silva¹³³ e os seus principais responsáveis pela Cultura – ministro da Educação e Cultura João de Deus Pinheiro (1985-87) e a secretária de Estado Teresa Patrício Gouveia (1985-90) “não mudaram de política nem correram Luís Salgado de Matos do IPC, ‘bête noir’ para exibidores, distribuidores e produtores, que, no IPC, presidiu ao mais longo consulado (83 a 90)” (Costa, 1998: 71).

133 Aníbal Cavaco Silva foi primeiro-ministro do governo português entre 1985 e 1995. Eleito pela primeira vez num governo minoritário (1985), conquistou nas eleições seguintes as duas primeiras maiorias parlamentares da história da democracia portuguesa (em 1987 e 1991).

Depois de quase uma década a ser gerido por instáveis e breves comissões administrativas¹³⁴, o IPC encontrava finalmente a estabilidade directiva necessária ao desenvolvimento de uma política cinematográfica.

Pelo contrário, como sublinha Jacques Lemièrre (2006: 746), o mercado cinematográfico português continuava a oferecer condições muito precárias aos seus profissionais:

“A não profissionalização é, para muitos, a regra. Durante este período, os realizadores portugueses não viviam do seu trabalho como realizadores, mas do ensino na Escola de Cinema do Conservatório (António Reis, Paulo Rocha, Alberto Seixas Santos), da assunção de responsabilidades na televisão pública (Fernando Lopes, Alberto Seixas Santos) e de outros ofícios exteriores ao cinema (o grafismo para João Botelho, a medicina psiquiátrica para Margarida Cordeiro, etc.) ou no cinema (a montagem de outros filmes, que não os seus, por exemplo) ou viviam muito miseravelmente.”

134 Desde 1973, o IPC foi gerido por um secretário (1973), por um conselho administrativo (1973), por 9 comissões administrativas (1975; 1976; 1977; 1978; 1979; 1980; 1980; 1981; 1982) e pela primeira direcção (1982-83). Resumindo: em dez anos de actividade, o IPC foi gerido por 12 equipas directivas, das quais nenhuma completou o primeiro ano de gestão.

Depois de ser director do Canal 2 da televisão pública portuguesa (RTP) entre 1978 e 1979, Fernando Lopes criou e dirigiu o departamento de co-produções internacionais entre 1979 e 1993 e que foi determinante no apoio financeiro à produção de jovens cineastas e outros consagrados. Durante a sua direcção, a RTP tornou-se num importante co-produtor de cinema português, associando-se a diversos projectos¹³⁵ ou efectuando encomendas¹³⁶.

A “geração esquecida”

A Escola Superior de Cinema também sofreu reformas importantes durante essa década. Depois a instabilidade institucional do período revolucionário, o

135 *Serenidade* (1982), de Rosa Coutinho Cabral; *Conversa acabada* (1982), de João Botelho; *Mon Cas* (1986), de Manoel de Oliveira; *Relação fiel e verdadeira* (1987), de Margarida Gil; *Balada da praia dos cães* (1987), de José Fonseca e Costa; *O desejado* (1987), de Paulo Rocha; *O querido lilás* (1987), de Artur Semedo; *Os emissários de Khalom* (1988), de António de Macedo; *Os canibais* (1988), de Manoel de Oliveira; *Matar saudades* (1988), de Fernando Lopes; *Agosto* (1988), de Jorge Silva Melo; *O sangue* (1989), de Pedro Costa; *Recordações da Casa Amarela* (1989), de João César Monteiro; *Rosa de areia* (1989), de António Reis; *O processo do rei* (1990), de João Mário Grilo; *Non ou a Vã glória de mandar* (1990), de Manoel de Oliveira; *Solo de violino* (1990), de Monique Rutler; *A maldição de Marialva* (1991), de António de Macedo; *A idade maior* (1991), de Teresa Villaverde; *A Divina Comédia* (1991), de Manoel de Oliveira; *Ao fim da noite* (1991), de Joaquim Leitão; *Os olhos azuis de Yonta* (1992), de Flora Gomes; *O dia do desespero* (1992), de Manoel de Oliveira; *Amor e dedinhos de pé* (1992), de Luís Filipe Rocha; *Vertigem* (1992), de Leandro Ferreira; *Chá forte com limão* (1993), de António de Macedo; *Encontros imperfeitos* (1993), de José Marecos Duarte; *Zéfiro* (1993), de José Álvaro Morais; *A tremonha de cristal* (1993), de António Campos; *O fio do horizonte* (1993), de Fernando Lopes; *Longe daqui* (1993), de João Mário Grilo; *A caixa* (1994), de Manoel de Oliveira.

136 A série de telefilmes Fados: *Voltar* (1988), de Joaquim Leitão; *Longe* (1988), de Cristina Hauser; *Mar à vista* (1989), de José Nascimento; *Flores amargas* (1989), de Margarida Gil; *Meia-noite* (1989), de Victor Gonçalves; *Jaz morto e arrefece* (1989), de Luís Filipe Costa; *O regresso* (1989), de Faria de Almeida; *Pau preto* (1989), de Oliveira e Costa. A série para cinema Os Quatro Elementos: *No dia dos meus anos* (1992), de João Botelho; *Das tripas coração – O fogo* (1992), de Joaquim Pinto; *O último mergulho – A água* (1992), de João César Monteiro; *O fim do mundo – A Terra* (1993), de João Mário Grilo.

ano lectivo 1975-76 foi uma espécie de recomeço do projecto pedagógico do curso criado no período marcelista. Na opinião de José Bogalheiro (1988: 46), responsável pelo curso de Cinema entre 1986 e 1995, os anos da viragem da década de 1970 para 1980 constituíram uma “época cinzenta” na história da escola:

“são os conflitos entre os gestores nomeados pelo ministério e os professores, é a falta de recursos e de condições para poder funcionar, é a existência de um corpo estudantil algo flutuante – resultante da falta de professores, percursos curriculares ziguezagueantes, desinteresse e abandono da Escola por parte os alunos. Eu suponho, como dizia há pouco, que isto não é desligável da situação concreta que se vivia na ‘comunidade cinematográfica’ fora da Escola.

Quer dizer, nesta altura era provavelmente um reflexo daquilo que se passava lá fora, embora a Escola, de algum modo, sempre tenha tido com a profissão uma ‘relação perturbada.’”

Ainda segundo Bogalheiro, a Escola não terá ficado indiferente ao entusiasmo comercial vivido no cinema português em torno dos filmes que, no início da década de 1980, ultrapassaram a “barreira dos cem mil espectadores”. As preocupações comerciais e industriais entraram na agenda da Escola e promoveram uma necessária reorganização das áreas do Argumento e da Produção, fomentando nos seus alunos um gosto particular pela narrativa e “pelo cinema americano”.

Em julho de 1983, a reforma do plano curricular da Escola, motivado pela reformulação do próprio Conservatório Nacional, fundiu a Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema do Conservatório Nacional com a Escola de Teatro do Conservatório Nacional. A recém-criada Escola Superior de Teatro e Cinema, que se manteria em regime de instalação até 1995, passou a integrar o Instituto Politécnico de Lisboa. Este reposicionamento da Escola no contexto do ensino superior politécnico público também foi determinante na mudança de mentalidade dos formadores e formandos da instituição: a formação dos alunos deixou de ser marcadamente erudita na tradição “auteurista” e passou a privilegiar as componentes mais técnicas – especializações em Imagem, Som e Montagem, e procurou aproximar-se mais da organização profissional.

Mas ao contrário dos cineastas que os precederam e os formaram, esta geração teve de lutar contra muitos obstáculos pelo reconhecimento e nunca controlaram a instituição cinema português. Alguns abandonaram a realização definitivamente para se dedicarem a outras ocupações ligadas à actividade cinematográfica (ensino, produção, equipas técnicas) e os outros que continuaram a filmar mantiveram um certo amadorismo, pois não dependiam profissionalmente da atividade cinematográfica. Muitos autores e filmes promissores desses anos permanecem ignorados e esquecidos na história do cinema português.

No género da curta-metragem, e depois de nos anos 70 o IPC ter sido bastante generoso com o financiamento deste género, os anos 80 foram um período de pouca produtividade. Como sublinha Augusto M. Seabra, há uma relação de causalidade entre essa relativa invisibilidade do género nesses anos e a interrupção de atribuição de apoios oficiais do IPC à produção para esse género, que só seria retomado em 1991. Mas este corte de financiamento, apesar de atrofiar, não matou o género, que assistiu por esses anos a alterações conjunturais significativas:

“O quadro cognitivo muda quando o vídeo passa a ser constituinte do próprio quotidiano e essa mudança imprime-se na relação com o aparato cinematográfico, designadamente configurando imaginários, inserção em parafernalias multimédia e práticas de produção diferentes das instituídas. (...) Para o que aqui importa, elas permitem modos de produção pelo menos parcialmente exteriores que desde os anos 70 vigoram em Portugal (a quase inexorável dependência do subsídio estatal) e uma estreita articulação com práticas estéticas de outras origens, sobretudo as artes do palco.” (Seabra, 2000: 14).

Ainda assim, através da curta-metragem, do vídeo e da televisão, essa geração começou a desenvolver um novo espírito de empreendedorismo que levou muitos jovens realizadores a criar estruturas próprias de produção para os seus projectos: Trópico Filmes, GER – Grupo de Estudos e Realizações, Invicta Filmes ou Produções Off, entre outras.

Em dezembro de 1986, a primeira apresentação pública do filme *Uma rapariga no verão*, na Cinemateca Portuguesa, assinalava simbolicamente a che-

gada de uma nova geração de cineastas ao cinema português. O filme, com argumento e realização de Vítor Gonçalves, foi um autêntico projecto colectivo de uma geração de cineastas que se formara na Escola de Cinema desde os finais da década de 1970: Pedro Costa como assistente de realização, Daniel Del Negro na direcção da fotografia, Pedro Caldas e Joaquim Pinto no som, Ana Luísa Guimarães na montagem e José Bogalheiro como director de produção. O difícil parto deste filme, concretizado entre 1982 e 1986, e as dificuldades na sua exibição, sem entrada no circuito comercial, acabou por estreiar apenas na RTP (1988), são muito representativas das dificuldades de produção e distribuição vividas pelo cinema português durante essa década (Mourinha, 2009).

Nos anos imediatamente seguintes, outros jovens cineastas apresentavam a público as suas primeiras obras. Realizados por alunos da Escola de Cinema ficavam concluídos: *Duma vez por todas* (1986) de Joaquim Leitão; *Contactos* (1986) de Leandro Ferreira; *Uma pedra no bolso* (1988) de Joaquim Pinto; *Um passo, outro passo e depois...* (1989) de Manuel Mozos; *O sangue* (1989) de Pedro Costa; *A nuvem* (1991) de Ana Luísa Guimarães; e *A cidade de Cassiano* (1991) de Edgar Pêra. A estes juntar-se-iam outros jovens que tiveram uma formação feita essencialmente das experiências como assistentes: *Relação fiel e verdadeira* (1986) de Margarida Gil, *Três menos eu* (1988) de João Canijo e *A idade maior* (1991) de Teresa Villaverde.

Essa geração, que se pode considerar como “esquecida” ou “perdida” – porque a maior parte dos filmes foi pouco vista e a maioria dos seus membros não fez carreira contínua na realização –, era muito heterogénea mas isso não impedia que os seus primeiros filmes estivessem, na opinião de Manuel Mozos, “centrados em personagens em busca do seu lugar no mundo, em filhos e pais em rota de colisão ou conflito, acaba por ser, para todos, algo de mais casual do que propositado.” Joaquim Leitão acredita que, ao contrário dos que os precederam, a sua geração não tinha um programa definido e tinha ambição de criar uma relação diferente com o público e a ideia de indústria (Mourinha, 2009).

Ainda que vindos de autores diferentes, estas primeiras obras de fundo não deixavam margens para dúvidas de que uma nova ordem se instaurava paulati-

namente no cinema português, mas que só se afirmaria e seria reconhecida na década seguinte. A sua suposta orfandade em relação à história e estética do novo cinema português ficou como uma das principais características estéticas e éticas desta geração. Como lembra Manuel Mozos (apud Mourinha, 2009), havia outra característica que distinguia a generalidade dos realizadores da geração de 80:

“(…) na geração de 60, havia um lado, quase ‘statement’, de não se importarem que os filmes não fossem vistos (...), mas a nossa geração já era diferente. Havia uma intenção de ganhar público, de ter visibilidade, mas havia muito mais dificuldades para mostrar filmes do que hoje.”

No entanto, apesar de não se reconhecerem nos métodos e intenções dos seus antecessores, nomeadamente na necessidade de uma relação com o grande público, esta geração foi formada precisamente por essa geração que fizera o novo cinema e que se havia instituído como referência nos anos 70. A quase totalidade destes novos valores foram discípulos dos anteriores, quer como alunos da Escola de Cinema quer como estagiários e assistentes nas suas equipas técnicas.

Ironicamente, o ano da conclusão d’*O sangue* coincidiu com a conclusão daquele que seria o último filme do cineasta António Reis, o professor que foi a principal referência estética da generalidade dos seus colegas de curso durante os anos de formação na Escola de Cinema. *Rosa de Areia*, co-assinado com a sua esposa Margarida Cordeiro, ao contrário do filme do discípulo (teve estreia mundial no Festival de Cannes e depois seguiu a sua carreira comercial em Portugal), também foi apresentado em alguns festivais internacionais mas nunca teve distribuição comercial em Portugal.

Ainda segundo vários testemunhos de cineastas dessa geração, a importância de espaços de exibição alternativa – como as sessões da Cinemateca, da Gulbenkian, do Quarteto, do Nimas ou do Londres – foi determinante nas suas formações cinéfilas (Mourinha, 2009; Cardoso, 2010). Em abril de 1980, a Cinemateca Nacional era rebaptizada de Cinemateca Portuguesa e era dotada de autonomia administrativa e financeira e adquiria o actual imóvel na Rua Barata Salgueiro onde, a partir de julho, começavam as sessões regulares diárias.

Para além disso, 1980 marca também a entrada na instituição de João Bénard da Costa. Oriundo da Gulbenkian e da Escola de Cinema, o programador foi, enquanto subdirector (1980-91) e director (1991-2009), o responsável máximo pela equipa de programadores da Cinemateca e pela política de promoção do cinema português na instituição nas últimas décadas.

O fim ou o início?

Os dois últimos anos da década trariam cinco obras fundamentais para o cinema português desses anos: *Tempos difíceis* (1988) de João Botelho, *Agosto* (1988) de Jorge Silva Melo, *Os canibais* (1988) de Manoel de Oliveira, *O processo do rei* (1989) de João Mário Grilo e *Recordações da Casa Amarela* (1989) de João César Monteiro.

Cineclubista, crítico e realizador formado na Escola de Cinema, João Botelho (1949-) iniciou a sua carreira na realização de filmes de informação popular no período pós-revolucionário e começou a fazer-se notar com *Conversa acabada* (1981, estreia em Cannes na Quinzena dos Realizadores) e *Um adeus português* (1985, premiado em Berlim). *Tempos difíceis* confirmou as melhores expectativas e contribuiu definitivamente para a afirmação de Botelho como autor nos principais circuitos cinéfilos internacionais, muito graças à sua selecção oficial para competição em Veneza. Escrito e produzido por si, a sua terceira longa-metragem é uma adaptação do popular texto homónimo de Charles Dickens ao contexto português de então, *Tempos difíceis* “tem uma construção quase geométrica, feita de uma permanente referência ao cinema primitivo (a sombra de Griffith, em especial) e da assunção de um artificialismo estilizado” (Ramos, 1989: 384).

Jorge Silva Melo (1948-) também passou pela crítica e pela formação académica em cinema (Londres) mas começou uma carreira de assistente na viragem dos anos 60 para os 70, em filmes de João César Monteiro, Paulo Rocha, António-Pedro Vasconcelos e Alberto Seixas Santos. Dividindo a sua dedicação artística com a prática teatral como actor e encenador – foi fundador com Luís Miguel Cintra do Teatro da Cornucópia (1973), Silva Melo esteve na fundação da cooperativa de cinema Grupo Zero (1976) e estreou-se na realização com filmes para televisão. Nas longas, realizou *Passagem ou a meio caminho* (1980), *Ninguém*

duas vezes (1985) e *Agosto* (1988), enquanto manteve uma regular carreira como actor de cinema e teatro e leccionou na Escola Superior de Cinema. *Agosto*, considerado pela crítica como a sua obra-prima, é representativo da “produção ‘artesanal’ até uma certa unidade temática, bem condensada na expressão de Jorge Silva Melo (...) dos ‘retratos de ausência.’” (apud Costa, 1991: 169).

João Mário Grilo (1958-) começou pelo cinema amador e pelo cineclubismo em Coimbra e estreou-se nas longas com um projecto inédito rodado em super-8 (posteriormente ampliado para 16mm) intitulado *Maria* (1978-79), para o qual conseguiu o apoio financeiro público do IPC. Paralelamente a uma carreira académica e científica (licenciado em Sociologia em 1983 e doutorado em Ciências da Comunicação em 1987), Grilo prossegue a carreira como realizador com *A estrangeira* (1982) e *O processo do rei* (1989). Neste último, um filme de reconstituição de um episódio trágico na História de Portugal, Grilo propõe uma reflexão sobre o passado da nação portuguesa e sobre as relações entre ficção e narrativa histórica bem diferente das adaptações histórico-literárias feitas nos anos 40. É também uma abordagem teórica e metodológica aos processos de representação e de narratividade, questões sensíveis ao cinema português moderno.

Depois das polémicas que vinham da década de 70 e perduraram até ao reconhecimento internacional com *O sapato de cetim*, o mais internacional dos cineastas portugueses prosseguiu a sua carreira com *O meu caso* (1987) e *os Canibais* (1988). Aos 80 anos, Manoel de Oliveira (1908-) volta a surpreender ao conceber um filme-ópera, a partir de um conto homónimo de Álvaro Carvalhal, onde no fundo continua a sua singular reflexão sobre as relações do cinema com o teatro e com a palavra.

O momento mais mediático para o cinema português a nível internacional chegaria no final da década por intermédio de João César Monteiro (1934-2003), com a atribuição do Leão de Prata de Veneza a *Recordações da Casa Amarela* (1989). *Enfant terrible* do cinema português, Monteiro passou pelo cineclubismo e pela crítica, pelas tertúlias dos anos 60 onde se conspirou pela afirmação do novo cinema português e foi um dos seus autores mais radicais e experimentais. Depois de experiências formais dos tempos da ditadura e do PREC, Monteiro centra a sua atenção pelas raízes históricas e culturais portuguesas com obras

como *Veredas* (1977) e *Silvestre* (1982). *À flor do mar* seria o filme de transição para *Recordações da Casa Amarela*, filme realizado, escrito e interpretado por João César Monteiro e estreado mundialmente em Veneza.

Primeiro de um tríptico protagonizado pela personagem João de Deus, provavelmente a primeira obra unânime de Monteiro junto da crítica nacional e internacional, Monteiro lança um olhar sobre o passado, o presente e o futuro do então Portugal cavaquista. Subintitulado “uma comédia lusitana”, *Recordações da Casa Amarela* socorre-se do cómico e da ironia para dar largas a uma interessante e original reflexão sobre a realidade social, política e cultural do pós-25 de Abril, sempre com referências aos resquícios do salazarismo e à sua propagandeada “maneira de ser”. É um retrato alegórico e decadentista de Portugal eminentemente conservador e católico, do seu passado e presente face aos acontecimentos políticos que começaram com a descolonização e culminavam com a adesão à comunidade europeia, e onde se começa a vislumbrar um desejo utópico de redenção e regeneração da sociedade que o autor prosseguiria de forma mais efectiva nas obras seguintes (Cunha, 2010).

Balances

Em setembro de 1989, a 18ª edição do Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz programou o ciclo temático especial “Cinema em Portugal – Anos 80” com a intenção de fazer o balanço de uma década de cinema português (1979-89). Para seleccionar os dez filmes mais representativos da década, a organização elaborou um inquérito dirigido a cerca de 400 profissionais da actividade cinematográfica (Marques, 1989).

Os 11 filmes mais citados foram, por ordem decrescente: *Cerromaior* (10,3%); *Manhã submersa* e *A ilha dos amores* (ambos com 8,6%); *Francisca, O lugar do morto* e *Os canibais* (todos com 5,2%); *Conversa acabada*, *Silvestre*, *Um S marginal*, *A estrangeira* e *Matar saudades* (todos com 3,5%); finalmente, foram citados mais vinte e três obras (todos com 1,7%).

Os realizadores mais citados foram, também por ordem decrescente: Paulo Rocha e Manoel de Oliveira (ambos com 12,1%); Luís Filipe Rocha (10,3%);

Lauro António (8,6%), João Botelho e José Fonseca e Costa (ambos com 6,9%); António-Pedro Vasconcelos e João César Monteiro (ambos com 5,2%); José Sá Caetano, João Mário Grilo, Fernando Lopes, António Reis/Margarida Cordeiro e Monique Rutler (todos com 3,5% cada).

Sobre os resultados do inquérito, José Vieira Marques, director do festival, ressalta três reflexões significativas: foram citados apenas 34 de um total de 112 filmes produzidos e concluídos no período em causa (1979-89); 8 dos 11 filmes mais citados foram concluídos no triénio 1980-81-82; apenas foram citados 23 dos 63 realizadores que concluíram filmes neste período. Para finalizar, Vieira Marques levantava algumas questões sobre a divulgação do cinema português:

“Como se explica que, à parte a passagem de *Máscara de Aço*... na Rádio Televisão Portuguesa os restantes filmes de Paulo Rocha, independentemente da apetência provada pelas percentagens mencionadas, tenham sido objecto de projecções apenas em Festivais ou privadas? Em que medida, portanto, a distribuição e exibição cinematográficas, nos moldes actuais (não) serem e promovem o cinema português?”

No que diz respeito à distribuição e exibição do cinema português nessa década, convém trazer para aqui alguns dados estatísticos bastante significativos: quase metade (49,7%) dos 3426 filmes de longa-metragem estreados no mercado português entre 1980-89 eram de origem norte-americana e apenas 1,6% de produção ou co-produção portuguesa. Nesta residual quota nacional constam apenas 56¹³⁷ dos 91 filmes concluídos entre 1980-89, pois só estes tiveram estreia comercial em território português, ou seja, cerca de 40% dos filmes concluídos não mereceram a atenção dos distribuidores. Este desinteresse dos distribuidores seria ainda mais estranho ao saber que o IPC atribuíra subsídios a fundo perdido para publicidade televisiva aos filmes portugueses em estreia e ainda um subsídio aos cinemas que acolhessem as estreias de filmes portu-
gue-

137 Deste total houve 4 filmes que só estrearam comercialmente na década seguinte: em 1991 estrearam *A ilha dos amores* (1982) e *O desejado ou as montanhas da Lua* (1987), ambos de Paulo Rocha, assim como *O bobo* (1987), de José Álvaro de Moraes; *À flor do mar* (1986), de João César Monteiro, só estrearia em 1996.

ses.

Os números da década referentes à exibição também são bastante esclarecedores. Entre 1980 (30,761 milhões) e 1989 (11,909 milhões) o número total de espectadores diminuiu massivamente em cerca de 60%. O número de lugares disponíveis em salas de cinema também diminuiu, embora ligeiramente, entre 1980 (103,129 milhões) e 1989 (70,422 milhões). Ou seja, a taxa de ocupação das salas disponíveis diminuiu de cerca de 30% para cerca de 17% no espaço de uma década (INE, 1979-89).

Como sintetiza Jorge Mourinha (2009), importa sublinhar a importância das transformações no mercado exibidor português verificadas nesses anos:

“E, numa década que ficou marcada pelo encerramento das grandes salas de cinema (a demolição do Monumental foi em 1984) e pela inexistência de um circuito de distribuição e exibição alternativo, reduzido ao Quarteto de Pedro Bandeira Freire (só no final dos anos 80 é que Paulo Branco arrancaria com a estrutura de distribuição e exibição da Atalanta/Medeia no Forum Picoas), a maior parte dos filmes realizados pelos alunos da Escola acabou por não ser vista no grande écran.”

236

Algumas considerações finais

Em suma, pode-se considerar que os anos 80 foram essencialmente um momento de transformação dos modos de produção em vigor no cinema português. Nesse período foi visível uma alteração na forma de “fazer cinema” em Portugal, transitando de um modelo de “produção sem produtores”, onde as cooperativas de realizadores e técnicos proliferaram segundo um modelo datado de trabalho colectivo, para um modelo de co-produções com parceiros financeiros internacionais ao estilo dos produtores franceses de arte e ensaio personificados na figura de Paulo Branco.

Como defende Augusto M. Seabra, a par duma “inegável pujança criativa”, o período em estudo neste texto, marcado por “uma constante sobreposição entre os objectos do discurso, os filmes e as políticas de produção”, “tendeu à afirmação obsessionalmente reiterada de uma ‘diferença portuguesa’” (Seabra, 2000: 15). João Mário Grilo concorda e reforça:

“Coincidência ou não, o facto é que a partir de 1980 o contexto do cinema português muda de forma sensível. Os filmes são melhores, mais bem construídos, mais bem acabados. As solidariedades entre cineastas ultrapassam a mera questão política e passam a ser definidas por parâmetros éticos e estéticos. (...) O cinema português vive, durante este período, um clima de expansão e fortalecimento notáveis: por um lado porque se internacionaliza, sendo encarado o ‘pólo português’, sobretudo nos grandes festivais internacionais (Cannes, Veneza e Berlim), como uma das últimas ‘escolas’ de cinema do mundo; por outro lado, porque os filmes se estreiam, conseguindo mesmo, em certos casos, importantes presenças comerciais (...)” (Grilo, 2006: 27).

Esses anos foram, até então, os mais internacionais do cinema português. Duplamente internacionais porque foram os anos de maior divulgação internacional de cineastas portugueses e porque Portugal tornou-se gradualmente num espaço potenciado por diversos projectos estrangeiros que aqui procuravam condições de rodagem privilegiadas. Esta evidente internacionalização foi a natural conclusão de um longo processo iniciado nos anos 60, promovido por uma geração de cineastas formados em instituições de ensino ou formação profissional estrangeiras, e que operou uma significativa mudança de paradigma no cinema português. Ao contrário do paradigma de um cinema nacional para um público luso-falante tentado por António Ferro (1933-49), nos anos 60 e 70, esta geração lançou bases para uma internacionalização que se consolidaria de forma inequívoca ao longo dos anos 80. A entrada na então Comunidade Económica Europeia e as facilidades oferecidas pela livre-circulação de pessoas e mercadorias nesse espaço comunitário europeu favoreceu um processo progressivo de internacionalização do cinema português, tanto na participação de técnicos e actores em produções estrangeiras produzidas em Portugal¹³⁸ como na distribuição de filmes portugueses noutros mercados europeus.

237

138 *L'amant magnifique*, 1986, de Aline Issermann; *Cross*, 1987, de Philippe Setbon; *Contrainte par corps*, 1988, de Serge Leroy; *Sanguines*, 1988, de Christian François; *Street of no return*, 1989, de Samuel Fuller; *La fête des pères*, 1990, de Joy Fleury; *The Russia House*, 1990, de Fred Schepisi; *Las huellas del linco*, 1990, de Antonio Gonzalo, entre outros.

1990-1999

ESTABILIDADE, CRESCIMENTO E DIVERSIFICAÇÃO

CAROLIN OVERHOFF FERREIRA

A última década do século XX pode ser vista como aquela que trouxe a maior estabilidade ao cinema português. Após décadas de crises, os anos 90 apresentam não só o maior número de produções de sempre, como também novos caminhos na produção cinematográfica, bem como uma considerável diversificação em termos de temas e estilos.

Em nível institucional e legislativo, os anos 90 foram um reflexo da nova situação política de Portugal, sobretudo do seu papel no contexto internacional, com destaque para a integração na Comunidade Europeia, mas também do seu relacionamento com o resto do mundo, sobretudo com as antigas colônias. Ao longo da década houve redefinições interiores do papel do Estado em relação à cultura, além de uma busca de traduzir as exigências e os desafios exteriores, seja a nível geopolítico, seja devido às mudanças tecnológicas no mundo audiovisual.

Dessa situação resultou a criação de um Ministério da Cultura em 1995 pelo governo do Partido Socialista (PS) eleito nesse ano. Podem ser atribuídas diversas iniciativas importantes no domínio do cinema ao novo ministério, sendo as mais importantes a atividade do ANIM (Arquivo Nacional de Imagens em Movimento) – projeto este lançado no governo anterior do Partido Social-Democrata (PSD) –, a reabertura da Sala de Cinema do Palácio Foz e a conclusão da requalificação da Cinemateca. Estabeleceram-se novos regu-

1990-1999

lamentos de apoio à produção cinematográfica e aumentou-se o financiamento de curtas-metragens, de filmes de animação, de documentários, de primeiras obras e de longas-metragens¹³⁹. Desta forma, chegou-se ao apoio de aproximadamente vinte filmes por ano, mesmo que destes nem todos foram concluídos ou estrearam comercialmente. A elaboração de uma nova Lei do cinema, os protocolos com a Rádio Televisão Portuguesa (RTP), para garantir o apoio do serviço público de televisão à produção de cinema português, e com a Sociedade Independente de Comunicação (SIC), visando a produção de telefilmes dos quais alguns estrearam também no cinema.

Foi também uma década em que as atividades relacionadas com a divulgação do cinema se desdobraram, ou através da criação de novos festivais, ou no contexto de eventos pontuais. A primeira edição do Festival de Curtas de Vila do Conde ocorreu em 1993, a criação da Agência de Curta-Metragem em 1999, e o Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira arrancou em 1996. Os grandes eventos culturais em Lisboa – Capital Europeia da Cultura em 1994 e organizadora da Expo'98 – tiveram programação cinematográfica abrangente, bem como as comemorações do centenário do cinema em Portugal.

No início da década, João Bénard da Costa (1991) perguntou sobre o futuro do cinema português e apontava dois possíveis caminhos, referindo desta forma a polémica que alimentara o debate sobre o cinema de forma aguda ao longo dos anos 80. O autor interrogava se vingará o cinema autoral, cunhado nos anos 80 como “escola portuguesa”, ou o cinema comercial; ou seja, se:

(...) irá triunfar em Portugal o *cinema europeu*, submergindo sob a uniformidade a *originalidade* do nosso cinema das três últimas décadas, ou essa originalidade continuará a ser o nosso trunfo de exportação, fazendo de Portugal, em metáfora utilizada por António-Pedro Vasconcelos, uma *região demarcada* de produção cinematográfica? (Costa, 1991: 184).

139 No contexto deste capítulo concentrar-nos-emos apenas nos filmes de ficção e não entrar em detalhes sobre a produção de curtas-metragens, filmes de animação e documentários. A década seguinte trará maior notoriedade a esses formatos e gêneros.

Pretendemos demonstrar nas próximas páginas que a diversidade nas formas de produção, nos temas abordados e nos estilos empregados não afirmam uma posição nem outra. Pelo contrário, parece-nos que o cinema português deixa para trás este tipo de oposição binária, embarcando em uma fase onde o cinema para o grande público convive com o cinema de arte, as coproduções de televisão com as coproduções transnacionais (sejam elas europeias ou de língua portuguesa), o financiamento privado com o financiamento público, e as temáticas nacionais ou regionais com as universais. Embora as polémicas sobre a relação entre cinema de autor e cinema comercial tenham persistido em nível dos discursos e, na década a seguir, através da criação de novas leis e um fundo especial, o FICA (Fundo de Investimento do Cinema e Audiovisual), houve mudanças marcantes que caracterizaram esses anos como um novo capítulo dentro da história do cinema português. Tentaremos apontar essas tendências, para, no final, poder contextualizar e avaliar melhor essa década dentro da história do cinema português.

Administração e legislação

Certo atraso na administração do cinema em nível governamental fez-se notar de forma diferente nos anos 90. As décadas de 70 e 80 estiveram marcadas, sobretudo, pela criação de um suporte institucional, o Instituto Português do Cinema (IPC), instaurando retardadamente uma legislação que data-va ainda do período ditatorial (1971) em um momento de grande instabilidade política. A redefinição do apoio financeiro dentro deste contexto foi abalada constantemente pela rápida sucessão dos primeiros governos democráticos, afetando profundamente o orçamento disponível. A década de 90, por sua vez, contou com circunstâncias mais estáveis que resultaram da nova situação como membro da Comunidade Europeia, trazendo consigo a possibilidade de aumentar as verbas para o cinema, bem como de aproveitar a forte influência da legislação já existente no espaço comunitário.

As alterações ocorreram, conseqüentemente, mais em termos de agregar esta legislação (especialmente em relação às coproduções) e de alargar a res-

ponsabilidade da instituição responsável pelo apoio à criação, produção, exploração e divulgação da produção cinematográfica, visando contemplar as outras áreas audiovisuais. Acompanhado por gestos de aumento de verba, o IPC mudou duas vezes de nome, ganhando nova legislação, tanto para a instituição, quanto para a área como um todo. Primeiro, tornou-se em 1994 o Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), integrando o recém-criado Secretariado Nacional para o Audiovisual. Pouco depois, em 1997, os governantes procuraram responder ainda mais aos novos tempos, acompanhando mudanças relacionadas com a indústria, tecnologia e comercialização do cinema através da adoção do título Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimedia (ICAM)¹⁴⁰.

Não houve apenas a tentativa de melhorar o funcionamento da instituição através de uma nova nomenclatura; o desenvolvimento da área foi apoiado através da entrada em vigor da nova Lei do Cinema em 1993 (Decreto-Lei nº 350/93, de 7 de Outubro) que substituiu a Lei marcelista de 1971. Nesta nova lei contemplou-se a integração na Comunidade Europeia através da extensão do financiamento para coproduções com níveis mínimos de participação portuguesa, bem como a atribuição do título de filme nacional a estes. No espírito da política da Comunidade Europeia, esta lei frisava ainda a importância de livre circulação de filmes e profissionais da área, bem como a importância das coproduções, atribuindo cotas de distribuição aos filmes portugueses e europeus. Reconhecendo a importância do cinema e a responsabilidade do Estado de financiá-lo, ela deliberou detalhadamente as responsabilidades do mesmo nas diversas áreas da produção e divulgação cinematográfica.

Definido em portaria própria, o financiamento seletivo, ou seja, a verba disponibilizada pelo governo para a criação de roteiros e filmes, recolhida,

140 Em 2007 muda novamente de nome, devido à Lei nº 42/2004, Lei da Arte Cinematográfica e do Audiovisual, e por causa do Decreto-Lei nº 227/2006, que criou o Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual, além da nova lei orgânica do Ministério da Cultura de 2007, tornando necessária uma nova reestruturação do Instituto que ganha o nome *Instituto do Cinema e do Audiovisual*, IP (ICA, IP).

como explica João Bénard da Costa (1991: 184), através de uma taxa sobre as receitas da Radiotelevisão Comercial, empresa solidária dos dois canais estaduais da RTP. Além disso, o governo aumentou diversas vezes o orçamento destinado à instituição responsável: em 1996, quando a direção do IPACA tomou posse, foi anunciado o reforço em meio milhão de contos do orçamento para o mesmo ano; em 1997, quando se anunciou a verba para produção, foi previsto um aumento de 77%; e em 1998, quando foi divulgada a disponibilização de um milhão e 600 mil contos para o setor (Matos-Cruz, 2002: 18-19). Este reforço orçamental se deveu essencialmente ao início das emissões dos dois operadores de televisão privados (SIC em 1992 e TVI [Televisão Independente] em 1993), o que fez aumentar consideravelmente as receitas provenientes da taxa sobre a publicidade. Havia não só mais dinheiro, mas também uma maior ambição ou necessidade de se afirmar em termos cinematográficos em nível europeu/internacional.

Não queremos dizer com isso que foi alcançada uma situação ideal, pois as críticas ao modelo de financiamento (a dependência do Estado) e as dificuldades de afirmar uma indústria própria portuguesa com maior número de produções mantiveram-se. Porém, em comparação com décadas anteriores é possível notar pelo menos uma maior vontade política que possui como horizonte o modelo europeu.

As coproduções

Não por acaso, nos anos 90 aumentou também o financiamento através de parceiros internacionais em coproduções, desejo este muitas vezes presente na história do cinema português (especialmente em relação ao Brasil e a Espanha), mas nunca verdadeiramente conseguido nos moldes aspirados. Os acordos proliferaram ao longo da década e se traduziram de fato em um grande número de projetos realizados em coprodução. Em termos legislativos eram guiados pela Convenção Europeia sobre Coprodução Cinematográfica, ratificada em 1995. Embora os acordos com os países de língua portuguesa, seja com o Brasil ou com os Países Africanos de Língua Portuguesa (PALOP), tenham sido

assinados sensivelmente mais cedo e em maior número (em 1981 fora realizado o primeiro acordo deste tipo com o Brasil, em 1989 seguiu o Acordo Cinematográfico entre Portugal e Cabo Verde, em 1992 com Angola e com São Tomé e Príncipe em 1994), no final dos anos 80 e ao longo dos anos 90 surgiram mormente acordos com o espaço europeu, tanto acordos cinematográficos (Alemanha em 1989, Itália em 1997), quanto de co-operação cultural (Irlanda em 1991, Tunísia e Israel em 1993) (Matos-Cruz, 2002: 17-20).

A importância das colaborações cinematográficas com a França (o acordo data de 1981) teve maior destaque, quando comparado com qualquer outro país colaborador. Dos 107 filmes estreados¹⁴¹ entre 1990 e 1999 (91 longas-metragens de ficção, 10 médias-metragens, dois documentários em formato de longa-metragem e quatro médias, Matos-Cruz, 1999), 47 são coproduções com a França, resultando, mais do que tudo, dos esforços do produtor Paulo Branco e a sua produtora francesa Gemini Films. Todavia, realizadores como Manoel de Oliveira, João Botelho ou António-Pedro Vasconcelos conseguiram ou apoio por parte de outras produtoras francesas, ou através de canais de televisão como La Sept e France 2. Dos países europeus que juntaram esforços na produção cinematográfica com Portugal ao longo da década de 90, destacam-se ainda a Espanha com 19 produções, a Alemanha com sete, a Inglaterra e a Suécia com quatro, bem como alguns países menores como a Bélgica (5), a Dinamarca (3), Luxemburgo (3) e a Suíça (2)¹⁴².

As produções com os PALOP (uma produção com Angola, três com Cabo Verde, uma com Moçambique) e com o Brasil (nove produções), não obstante sua importância histórica e participação admirável na abertura do cinema português ao debate sobre a história colonial ou às relações tanto históricas quanto

141 Apesar de não levar em consideração os curtas-metragens, documentários e filmes de animação, é importante lembrar que dados do ICA demonstram que o número de filmes produzidos, também dos longas-metragens de ficção, é muito maior em relação aos filmes de ficção estreados (Disponível em <www.ica-ip.pt>.).

142 Os Estados Unidos, Itália, Irlanda, o Japão, Holanda e Macau trabalharam apenas uma vez com Portugal em coproduções.

contemporâneas com as ex-colônias – sobretudo em relação à questão da migração –, não foram tão numerosas como a proliferação de acordos poderia sugerir e só aumentariam significativamente na década a seguir.

Merece ainda relevo o papel imprescindível dos canais de televisão neste contexto das coproduções cinematográficas nos anos 90, pois nesses anos ganha visivelmente em impacto. A RTP, rede de televisão pública, teve grande importância para o cinema português desde a sua criação em 1956. Primeiro de forma negativa, sendo que não só tirava o público ao cinema, mas também porque absorvia talentos que enfrentavam o dilema de fazer cinema no contexto da ditadura e da Lei de Proteção ao Cinema Nacional, que exigia certa dose de patriotismo. Contudo, tornara-se um dos principais divulgadores do cinema português ao longo das próximas décadas, além de produzir algumas das obras mais importantes do cinema português, com destaque para *Amor de perdição* (1978) de Manoel de Oliveira, apesar de este filme não ter sido idealizado originalmente como série de televisão. Na década de 90 assistiu-se a um aumento nas coproduções com esse canal público, contabilizando no total 38 filmes, nada menos que 35% de todas as produções, além dos 18 filmes patrocinados pelo mesmo canal.

Os realizadores das coproduções são na grande maioria pessoas cujos filmes estão relacionados com o cinema de autor. Encontramos Manoel de Oliveira, autores do Novo Cinema como, por exemplo, João César Monteiro, José Fonseca e Costa, Paulo Rocha, António de Macedo e António Pedro Vasconcelos, sendo estes últimos realizadores que já fizeram filmes autorais, mas estão abertos a uma linguagem mais narrativa, como ocorre também nos casos de Luís Filipe Rocha e Luís Galvão Teles, autores da década de 80, como, por exemplo, João Botelho e João Mário Grilo, mas também a nova geração de cineastas que surge nos anos 90, como, por exemplo, Teresa Villaverde, Manuela Viegas e João Canijo.

A televisão foi ainda responsável por um cinema para o grande público, sobretudo, a televisão privada. No início dos anos 90 fora aberto o espaço televisivo à iniciativa privada, possibilitando a criação de novos canais televi-

vos que vieram participar na produção cinematográfica. Enquanto a TVI teve participação mínima (apenas um filme patrocinado), a SIC coproduziu cinco filmes que, devido a sua forma de produção, promoção e distribuição, e também pelo grande sucesso na bilheteria, abriram não só uma fonte de financiamento ao cinema (através da receita), mas significaram também uma nova sinergia entre cinema e televisão, bem como uma memorável afirmação do cinema comercial.

Jorge Leitão Ramos (2007: 215-216) explica detalhadamente a estratégia e as consequências desta cooperação, incentivada pela produtora MGN de Tino Navarro:

“O empreendimento assentava num tripé constituído pela MGN, a SIC e a Lusomundo (grupo líder de mercado no sector da distribuição e exibição cinematográficas). A MGN produzia (mas sempre a partir dos inevitáveis subsídios estatais), a SIC participava com uma massiva campanha promocional, a Lusomundo distribuía e exibia, com um forte contingente de cópias, a níveis nunca antes experimentados. (...) O esquema inaugurou-se com *Adão e Eva* de Joaquim Leitão, em 1995 – e daria origem a quatro assinaláveis sucessos de público: *Adão e Eva*, *Tentação* de Joaquim Leitão (1997), *Zona J* de Leonel Vieira (1998) e *Inferno* de Joaquim Leitão (1999). Outros produtores acederam também, no mesmo período, à parceria com a SIC (e com a Lusomundo), sempre recolhendo excepcionais resultados na bilheteira (...).”

Estes filmes oferecem uma linguagem cinematográfica convencional, mas atraente¹⁴³ ao grande público, aproveitando temáticas mais ou menos polémicas na sociedade portuguesa, como, por exemplo, a imigração africana, a tensão entre os géneros masculino e feminino, os ex-combatentes na guerra colonial em África, ou, ainda, um padre que se apaixona por uma mulher viciada em droga.

¹⁴³ O caso mais famoso é a perseguição de carros no início de *Zona J*, um elemento dramático típico do cinema de Hollywood, mas nunca realizado antes em Portugal.

Os realizadores e seus prêmios internacionais

A média de aproximadamente 11 filmes realizados por ano ao longo da década de 90 – um número razoável e até grande quando comparado com décadas anteriores – possibilitou certa continuidade de produção para alguns realizadores, bem como a revelação de novos nomes. Contudo, o caso de Manoel de Oliveira, que realizou dez filmes nos anos 90, ou seja, um filme anual, é certamente a grande exceção e resulta, como reclama António-Pedro Vasconcelos (2008) em blog na internet, de uma política de atribuição de verbas pouco democrática por parte da instituição responsável:

“Por acaso, do que me lembro acerca desse assunto, sei bem que existe um subsídio fixo para Manoel de Oliveira – não digo de quanto, porque já não tenho presente, mas posso dizer que era substancialmente superior a qualquer outro dos subsídios – e que, neste aspecto, existem mesmo ‘vacas sagradas’. Por muito respeito que se tenha a Manoel de Oliveira – e eu tenho, muito embora o único filme que tenha visto do realizador português tenha sido um documentário sobre a cidade do Porto, do tempo em que Oliveira ainda era jovem – este tipo de subsídio *a priori* não faz absolutamente nada pelo cinema jovem, pelo cinema não alinhado e especialmente pelo cinema ‘sem nome’ – e acaba por matar, à partida, todo e qualquer projecto inovador. **E se para Manoel de Oliveira é assumidamente fixo, para outros realizadores e produtores, acaba por sê-lo também, mas de forma dissimulada.**”

Deve ser lembrado que a produtividade de Manoel Oliveira resultou também de financiamento através de coproduções, seja com a televisão ou com produtoras estrangeiras. Mas é certo que apenas Joaquim Leitão, representante de um cinema mais comercial que financiou seus filmes através de coprodutoras nacionais, tanto do setor privado como do público (RTP e SIC), conseguiu fazer um número de filmes que se aproxima à produção de Oliveira – cinco filmes – na mesma década.

Realizadores de gerações anteriores marcaram presença nos anos 90, mas apenas esporadicamente. Nomes do Novo Cinema como Fernando Lopes, Eduardo Geda, Alberto Seixas Santos e António da Cunha Telles se mantive-

ram em atividade, mas apenas com uma produção cada ao longo de dez anos. Paulo Rocha, Fernando Matos Silva, José Fonseca e Costa, António-Pedro Vasconcelos e António de Macedo conseguiram pelos menos duas produções cinematográficas no mesmo período. Devido aos reconhecimentos nacionais e internacionais, João César Monteiro produziu quatro filmes. Houve também continuidade da década anterior: João Botelho realizou quatro filmes e João Mário Grilo três. Novatos como Teresa Villaverde e Pedro Costa, ou Margarida Gil cujo primeiro filme data de 1989, começaram a sua produtividade com três filmes, ganhando rapidamente reputação nacional e internacional devido à suas linguagens visuais e poéticas. A este grupo pertence ainda João Canijo que regressou de uma carreira na televisão para chamar a atenção da crítica com dois filmes no final da década. O surgimento de novos cineastas é facilitado através da legislação que serve de base à criação formal do concurso de apoio para primeiras obras de ficção, criada em 1996 (Portaria nº 317/96, de 29 de julho), sendo que nesse ano foi aberto concurso para esta modalidade de apoio, resultando na atribuição de apoio financeiro a dois projetos (*A janela e Glória*).

A proliferação de filmes e talentos é acompanhada por um reconhecimento dos filmes portugueses pelo público, mesmo que exclusivamente através de filmes de estilo comercial. A década de 80 já produzira filmes de sucesso que conquistaram uma adesão pouco comum na história do cinema português. Todavia, filmes dos anos 90 se tornaram rapidamente campeões de bilheteria, sobretudo a partir de 1995. António-Pedro Vasconcelos repetiu seu grande sucesso de público dos anos 80 (*O lugar do morto* de 1984) com o filme *Jaime* (1999) que teve 220.925 espectadores até o ano 2000 (ICAM, 2000: 150) e estreou em 37 salas de cinema em todo o país. Tanto esse filme como *Tentação* (1997) de Joaquim Leitão, líder absoluto com 346.032 espectadores na década, *Adão e Eva* (158.613 espectadores) do mesmo realizador, *Zona J* (239.446 espectadores) do jovem Leonel Vieira – outro estreante – e *Pesadelo cor-de-rosa* (185.472 espectadores) de Fernando Fragata são todas coproduções com a SIC. Outro filme de maior divulgação foi ainda *Adeus pai* (100.410 espectadores) de Luís Filipe Rocha, coprodução com a RTP. Todos esses filmes conseguiram agradar o públi-

co de tal forma que estes seis filmes dos anos 90 se posicionaram na lista dos 10 filmes mais vistos de sempre do cinema português. Em comparação, *As bodas de Deus* de João César Monteiro, estreado em apenas cinco salas de cinema, obteve 13.500 espectadores.

É preciso referir um detalhe: o poder aquisitivo aumentara ao longo da década devido aos financiamentos da União Europeia e as salas de cinemas e écrans quase duplicaram de 218 salas para 423 salas, e de 339 para 584 écrans entre 1996 e 1999 (ICAM, 2000: 151). Quando estes números, de salas e espectadores, mas também de produto interno bruto (PIB), são comparados com o resto da Europa, como acontece em pesquisa realizada pelo Observatório Europeu do Audiovisual (1997), fica evidente que o “cinema e setor audiovisual são subdesenvolvidos em Portugal (...) sendo que sofrem restrições significativas. Portugal possui o menor número de écrans de cinema, a menor taxa de espectadores *per capita* na União Europeia, bem como a menor receita de bilhetes vendidos para filmes nacionais”. Embora o cinema hollywoodiano tenha absorvido o maior interesse do público português, com 95% (Observatório Europeu do Audiovisual, 1997) é o maior em toda a Europa, o fato de 346.032 espectadores terem assistido *Tentação* no mesmo ano, demonstra um renovado interesse do público em produções nacionais, mesmo que este seja pontual.

A percepção internacional do cinema português, que, fortemente ligado à figura de Manoel de Oliveira e outros autores denominados como “escola portuguesa”, aumentara nos anos 80, diversificou-se moderadamente na década de 90 em que o mestre completara 90 anos. Oliveira esteve onipresente, sobretudo por causa dos inúmeros prêmios que recebeu pelo conjunto da sua obra. Locarno, Mar Del Plata, Montreal, San Francisco, Roma, Pescara, Tóquio – em todos esses festivais internacionais Manoel de Oliveira foi homenageado através de um prêmio internacional. No circuito competitivo dos festivais, os filmes do realizador receberam diversas nomeações, desde São Paulo até Cannes, mas na maioria dos casos não ganharam o prêmio principal, levando para casa um prêmio da crítica, do júri ou outro prêmio menor. Em Veneza, Oliveira recebeu o grande prêmio do júri em 1991 para *A Divina Comédia*, o mesmo ocorreu em

São Paulo e em Tóquio em 1993 para *Vale Abraão* e ainda em Cannes em 1999 para *A carta*. Somente Haifa deu a maior distinção em 1997 para *A viagem ao princípio do mundo*.

João César Monteiro foi menos notório, apesar de realizar filmes importantíssimos no contexto da sua carreira e da história do cinema português. Ganhou em Mar Del Plata com *As bodas de Deus* em 1993, além de uma nomeação em Veneza para *A comédia de Deus* em 1995, onde acabou ganhando o prêmio do júri. Não obstante, a década de 90 lhe trouxe o maior reconhecimento internacional em termos de nomeações de toda a sua carreira.

Os jovens realizadores que mais se destacaram em nível internacional foram Pedro Costa e Teresa Villaverde. *Casa de lava* de Pedro Costa ganhou tanto em Belfort como em Thessaloniki em 1994. *Ossos* foi premiado em Veneza pela fotografia em 1997 e ganhou ainda o prêmio de melhor filme em Belfort. Teresa Villaverde, por sua vez, conquistou o prêmio de melhor diretora com *Três irmãos* de 1994 em Valencia e recebeu o prêmio Elvira Notaria no festival de Veneza. Com *Os mutantes* de 1998 ganhou o prêmio de melhor filme em Seattle e foi nomeada em Buenos Aires. Da nova geração, Margarida Gil foi ainda nomeada para Locarno com *Rosa negra* (1992), Manuela Viegas para Berlim com *Glória* (1999), enquanto João Botelho mostrou em Veneza o seu filme *Tráfico* (1998).

Este panorama de prêmios internacionais não é extraordinário e teve menos repercussão na crítica do que acontecera no início da década de 80, mas foi certamente o suficiente para lembrar a comunidade cinematográfica internacional da existência de Portugal, bem como assinalou o surgimento de grandes talentos.

Temas e estéticas dos filmes – o legado colonial

Noventa e um longas-metragens de ficção estrearam entre 1990 e 1999, das quais 11% foram realizados pelo seu mais veterano cineasta, Manoel de Oliveira. O mestre iniciou a década com uma temática pouco comum na história do cine-

ma português: a guerra colonial em África¹⁴⁴. *Non ou a vã glória de mandar* conta com gesto largo não só a guerra colonial, mas através de *flashbacks* parte da história portuguesa de expansão, escolhendo eventos como a traição de Viriato, a batalha de Toro, a morte do Príncipe Dom Afonso, a batalha de Alcácer Quibir e o canto IX d'*Os Lusíadas* de Luís de Camões. A temática nacional, ou seja, a perdição, mas também a grandeza da nação portuguesa fora até então apenas assunto na literatura e na poesia. Este filme, amplamente comentado e estudado (Monteiro, 2004; Ramos, 2004; Ferreira, 2005; Johnson, 2007; Ferreira, 2008), demonstra um paradoxo que será importante em mais cinco filmes do mestre na primeira década do próximo milénio (vide Ferreira, 2008). Ele diz respeito à consciência da posição marginal de Portugal no contexto da política mundial, mas também ao desejo de afirmar a importância do país como impulsionador da globalização.

Apesar da indiscutível importância de *Non* para o debate sobre a identidade nacional, o filme demonstra uma perspectiva patriótica, cara à cultura portuguesa (com a sua maior expressão em autores com Luís de Camões, Padre António Vieira e Fernando Pessoa) e ao cinema português. Jorge Leitão Ramos (2002: 77) faz a pertinente observação que o filme poderia ter agradado até um dos maiores ideólogos do cinema português nos tempos do ditador Salazar: "Deste modo, poderemos dizer que é um dos mais nacionalistas de todo o cinema português e, sem ironia nem sobra de má-fé, supor que António Ferro teria gostado muito dele". Isso se desdobra em uma estética autorreflexiva que, apesar de crítica, não deixa dúvidas sobre o sentimento de originalidade e particularidade cultural: a teatralização dos eventos demonstra simultaneamente o quanto foi grotesca, mas também gloriosa a expansão portuguesa retratada no filme¹⁴⁵.

144 Até então, apenas um filme abordou a guerra colonial de forma direta, mostrando cenas de conflitos em África. Em *Um adeus português* (1985), João Botelho examinara o impacto da memória da guerra colonial através de uma família que se sente imobilizada por causa da morte de um filho.

145 Refiro-me aqui, sobretudo, à adaptação do Canto IX d'*Os Lusíadas* de Camões, que acaba sendo no contexto do filme uma afirmação da importância de Portugal, mesmo que só através de um episódio fictício (vide Ferreira, 2004).

Não deixa de ser curioso que Oliveira, em escolher essa temática, agiu novamente como o vanguardista que sempre foi: ele inaugurou uma das temáticas que mais se destacou nos anos 90 e que está presente de múltiplas formas em um grande número de filmes da década, sejam eles comerciais ou de autor. A problemática do colonialismo e da expansão portuguesa, bem como do seu legado, aparece em quase todos os (poucos) filmes históricos da década de 90: *Aqui d'El Rei* (António Pedro Vasconcelos, 1991), *Amor e dedinhos de pé* (Luís Filipe Roche, 1991), *O judeu* (Jom Tob Azulay, 1995), *Os olhos da Ásia* (João Mário Grito, 1996) e *Ilhéu de contenda* (Leão Lopes, 1995). É também presente na grande maioria dos mais de sessenta filmes sobre o mundo contemporâneo, tanto através de personagens principais, quanto através de personagens secundárias, com referências históricas diretas ou indiretas nos filmes *Encontros imperfeitos* (Jorge Marescos Duarte, 1993), *Longe daqui* (João Guerra, 1993), *Carga infernal* (Fernando d'Almeida e Silva, 1995), *Mortinho por chegar a casa* (Carlos da Silva/George Sluizer, 1996), *O rio do ouro* (Paulo Rocha, 1998) e *Filha da mãe* (João Canijo, 1990).

Assim, a busca de uma posição identitária entre passado colonial (até 1975) e presente europeu (desde a adesão em 1986) por parte dos cineastas pode ser considerada a grande constante temática no cinema português dos anos 90, ora através de personagens retornados de África ou da guerra colonial, como em *A idade maior* (Teresa Villaverde, 1990), *Paraíso perdido* (Alberto Seixas Santos, 1991), *Ao sul* (Fernando Matos Silva, 1993), *A tempestade da terra* (Fernando d'Almeida e Silva, 1997) e *Inferno* (Joaquim Leitão, 1999), ora através de imigrantes da segunda geração, com em *Casa de lava* (Pedro Costa, 1994), *Ossos* (Pedro Costa, 1997), *Os mutantes* (Teresa Villaverde, 1998), *Zona J*, *Corte de cabelo* (Joaquim Sapinho, 1995) ou ainda em histórias situadas em África, todas elas coproduções com os PALOP, como em *Comédia infantil* (Solveig Nordlund, 1997), *O miradouro da lua* (Jorge António, 1993), *Fintar o Destino* (Fernando Vendrell, 1997), *O testamento do senhor Napumoceno* (Francisco Manso, 1997). Não estamos querendo dizer que Oliveira foi o único a impor essa temática, mas foi um dos primeiros, junto com Teresa Villaverde, que esteve atento à importância de trazê-la ao cinema.

Quando olhamos para os novos autores do cinema autoral português, principalmente para Teresa Villaverde e Pedro Costa, esta temática é tratada através de uma estética que se compromete de forma mais explícita com o real. De qualquer modo, as estéticas desses autores seguem as lições do cinema moderno, inclusive do português, com destaque para a figura importantíssima de António Reis. É um cinema que rejeita a narrativa convencional, apostando em narrativas fortemente visuais onde predominam planos demorados e planos metafóricos na tradição de um cinema contemplativo e subjetivo que vai desde Carl Theodor Dreyer até Manoel de Oliveira.

A novidade consiste na forma radical com a qual estes filmes procuram um encontro com a realidade portuguesa pós-ditadura, deixando claro que a Europa como expectativa de melhorias nem resolveu o problema do legado autoritário, nem traz modernização e bem-estar a todos. Pelo contrário, são calculados os custos da participação da nova Europa: as famílias degradadas, o autoritarismo falido do *pater familias*, mas também a delinquência dos jovens que ficaram de fora, a maternidade precoce e a situação degradada dos imigrantes de países africanos, para mencionar os temas mais urgentes. Enquanto que em Reis e Oliveira, bem como em João César Monteiro, sempre existem contrapesos ao desencanto com o mundo moderno ou a condição humana em geral, frequentemente buscados no passado, na memória, no mundo arcaico ou na cultura (portuguesa), nos filmes da nova geração do cinema de autor não existe nenhum horizonte utópico.

Villaverde e Costa demonstram o quanto Portugal está ainda defasado do resto da Europa, porém, afetado profundamente pelos vícios do mundo moderno. No entanto, esta sensibilidade que possui uma grande proximidade em nível estético, se expressa através de mentalidades diferentes. Enquanto Costa está próximo da posição de Manoel de Oliveira, os filmes de Villaverde como *A idade maior* (também sobre a guerra colonial, mas de forma intimista e desesperada), *Três irmãos* e *Os mutantes* apontam estratégias de intersubjetividade, procurando uma solução ética e estética através do reconhecimento dos problemas de seus protagonistas jovens, indiferente do gênero ou da raça. Os fil-

mes de Costa, por sua vez, como *Ossos* e *Casa de lava* ou reciclam velhos mitos relacionados com o relacionamento dos portugueses com outras culturas, nomeadamente a Cabo-verdiana, ou se embaraçam em estereótipos quando procuram desenvolver uma visão solidária com esta comunidade (sobretudo feminina) que vive em Portugal. Costa ultrapassará essa postura apenas na década a seguir em *O quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006). Embora a beleza e a originalidade das imagens de Costa sejam muitas vezes espetaculares, Villaverde compõe planos metafóricos mais consistentes com a sua visão crítica em relação à sociedade portuguesa (vide Ferreira, 2005).

Dado que um filme de Pedro Costa, *Ossos*, deu grande visibilidade ao cinema português através do prêmio para a melhor fotografia em Veneza em 1997, vale a pena compará-lo com um filme do cinema comercial sobre a mesma temática – a segunda geração de emigrantes africanos em Portugal – que obteve o maior sucesso de bilheteria em 1998, *Zona J* de Leonel Vieira (vide Ferreira, 2007). Existem algumas semelhanças, sendo a mais evidente o desfecho das narrativas em que a segunda geração de imigrantes não possui nem perspectiva nem vontade de ser integrada na sociedade portuguesa. Entretanto, as personagens femininas passivas e melancólicas de *Ossos* decidem por deliberação própria de virarem as costas à sociedade portuguesa e aos homens crioulos, enquanto o jovem protagonista de *Zona J*, apesar de menos marginalizado, não possui essa opção e parece determinado à criminalidade e à morte. Onde o filme comercial condena o seu personagem com a ajuda de um enredo melodramático, os personagens do filme de autor se reafirmam como seres humanos, demonstrando a sua vontade própria.

Um marcante paralelo entre os dois filmes consiste, aliás, na repetição do discurso luso-tropicalista e na ideia de identidades essenciais. *Ossos* é simpático com o seu personagem português, uma enfermeira que é solidária com as imigrantes devido a sua própria solidão. Mas as mulheres crioulas preferem afirmar a sua identidade étnica, excluindo-a, além de afirmar a sua identidade feminina, excluindo os homens da sua comunidade. Desta forma, o filme se interessa mais pela problemática da identidade do gênero do que pela identidade étnica,

fazendo de conta que esta não é um problema da sociedade portuguesa. *Zona J* é muito mais direto em relação ao racismo e utiliza-o como sendo a razão e explicação de tudo o que acontece e para apoiar os pontos de viragem do seu enredo pouco credível. No final, o filme sugere que a divisão entre brancos e negros pode ser ultrapassada apenas através de miscigenação. Mas a ideia que uma jovem menina virginal, Clara (Núria Madruga) que se apaixona pelo jovem filho de imigrantes trará a salvação do racismo é obviamente uma nova mistificação.

Contudo, a representação das contradições entre direitos cívicos e a exclusão de fato difere nos dois filmes. Apesar de ambos insistirem na ideia que a segunda geração não possui espaço na sociedade portuguesa, as contradições são resolvidas em *Zona J* através da morte do protagonista António (Félix Fontoura). Em *Ossos*, por sua vez, a contradição permanece. As duas protagonistas, Tina (Mariya Lipkina) e Clotilde (Vanda Duarte), rejeitam todos os outros, porém, a tensão entre elas e a sociedade continua. Isso indica, pelo menos, que os problemas da segunda geração de luso-africanos ainda precisa ser resolvida.

Temas e estéticas dos filmes – adolescentes como alegoria

Os filmes referidos da nova geração se concentram em personagens adolescentes – uma escolha dramática muito frequente no cinema dos anos 90. Um grande número de realizadores, tanto aqueles que começaram na época do Novo Cinema como João César Monteiro, Alberto Seixas Santos e António-Pedro Vasconcelos, quanto cineastas das gerações a seguir utilizam personagens em vias de construção da sua identidade. Muitas vezes, como no caso dos filmes autorais acima referidos, os adolescentes servem como alegoria das dificuldades de construir uma identidade nacional (Ferreira, 2005)¹⁴⁶. A mudança

146 A lista de filmes é longa: *Filha da mãe* de João Canijo (1990); *Na pele do urso* de Anne and Eduardo Guedes (1990); *O Sangue* de Pedro Costa (1990); *Nuvem* de Ana Luísa Guimarães (1991); *Adeus princesa* de Jorge Paixão da Costa (1992); *Paraíso perdido* de Alberto Seixas Santos (1992); *Das tripas coração* de Joaquim Pinto (1992); *O último mergulho* de João César Monteiro (1992); *Longe daqui* de João Guerra (1993); *O miradouro da lua* de Jorge António (1993); *Sinais de fogo* de Luis Filipe Rocha (1995); *Cor-*

dos valores, as ameaças à sociedade através da modernização do país, males do final do século, seja em relação a doenças como AIDS ou a dependência e o tráfico de drogas, seja a nível político e financeiro (corrupção, negócios ilegais) são centrais nestes filmes com protagonistas adolescentes. Dois exemplos onde estes problemas se acumulam são *Ao fim da noite* (1991) de Joaquim Leitão e *Mal* (1999) de Alberto Seixas Santos. Nos filmes mais interessantes (*Paraíso perdido*, *Corte de cabelo*, *Os mutantes*, *Três irmãos*, *Glória*, *O último mergulho*, *Ossos*) os adolescentes não apontam para Portugal como adolescente vulnerável, mas, pelo contrário, demonstram uma busca de envolver o espectador nesta problemática através de estratégias narrativas abertas; tão abertas como a construção de identidade de seus protagonistas.

Temas e estéticas dos filmes – gêneros masculino e feminino

A crise de identidade e os problemas sociais não são exclusivamente retratados através de personagens mais jovens. Existem dois outros grupos principais de protagonistas: homens e mulheres de meia-idade. O grupo dos homens é menor, mas indica um mal-estar em relação ao rumo do gênero masculino, observado por realizadores experientes. *Os cornos de Cronos* (1990) de José Fonseca e Costa, *Coitado do Jorge* (1993) de Jorge Silva Melo e *Aqui na terra* (1993) de João Botelho são os principais exemplos de filmes nos quais os homens não conseguem mais preencher o seu papel tradicional na sociedade. No contexto da família surge também o tema do incesto, que pode ser considerado uma extensão do autoritarismo paternal visto com sendo enraizado na cultura portuguesa, como, por exemplo, em *Retrato de família* (1991) de Luís Galvão Teles e *Filha da mãe* (1990) de João Canijo.

Em relação ao autoritarismo político e os seus reflexos na sociedade contemporânea, vale mencionar brevemente o pequeno número de filmes que se

te de cabelo de Joaquim Sapinho (1995); *Comédia infantil* de Solveig Nordlund (1997); *Ossos* de Pedro Costa (1997); *Três irmãos* de Teresa Villaverde (1997); *Os mutantes* de Teresa Villaverde (1998); *Jaime* de António Pedro Vasconcelos (1999); *Glória* de Manuela Viegas (1999).

debruçam sobre a história recente de Portugal. *Passagem por Lisboa* (1993) de Eduardo Guedes, *Sinais de fogo* (1995) de Luís Filipe Rocha e *Cinco dias, cinco noites* (1996) de José Fonseca e Costa são os poucos exemplos que contam histórias sobre a ditadura. Surpreende a escassa expressão dessa temática no cinema do final do milênio, que não parece oferecer uma chave para melhor entender o presente, quando comparado com o grande número de filmes que debate a época colonial ou o legado do colonialismo em conjunto com os desafios que Portugal enfrenta como membro da Comunidade Europeia.

A redefinição dos papéis tradicionais dos gêneros masculino e feminino, ou o conflito entre os gêneros preocupa um número bem maior de realizadores e realizadoras, de todas as faixas etárias e com inclinações estéticas variadas. Através da inventarização de todos os filmes de ficção produzidos em Portugal (Matos-Cruz, 1999), é possível notar que no final dos anos 90 a mulher como protagonista sobressai de forma evidente nas produções nacionais. No ano de 1998, por exemplo, seis dos dez longas-metragens estreados possuíram uma protagonista, sendo que dois foram realizados por mulheres. Este número não está relacionado com o aumento de realizadoras: dos sete filmes estreados em 1999, três contam histórias com personagens femininas como motor da narrativa e todas elas foram realizadas por homens (Ferreira, 2004).

Um dos realizadores da nova geração realizou um filme cujo título serve como metáfora para a redefinição dos gêneros: *Corte de cabelo* de Joaquim Sapinho aplicou em 1994 um novo *look* ao relacionamento heterossexual. A sua protagonista, Rita (Carla Bolito), decide cortar no dia do seu casamento algo característico da sua imagem: a sua grande cabeleira que vai até a cintura. É um teste para verificar se o seu noivo, Paulo (Marco Delgado), um jovem que trabalha com vídeo, não se apaixonou somente pela sua beleza. Aquele corte revela, entretanto, um abismo entre os noivos justamente durante o casamento civil, porque os valores do noivo são mais tradicionais do que aparenta o seu moderno estilo de vida. O desaparecimento do cabelo leva à crise e à separação dos noivos durante a noite de núpcias. Quando o casal se reencontra no final da noite, Paulo utiliza a sua câmara para filmar o corpo de Rita. É um ato de

dominância através do qual Sapinho revela novamente a atitude de idealização da imagem de Rita, repetindo as primeiras imagens do filme. Entretanto, ambos mudaram durante a noite e o ato de filmagem é reinterpretado por ambos. O final semiaberto que se segue não aponta para uma resolução da tensão entre eles, porém, para uma redefinição dos seus papéis: Rita conseguiu fazer Paulo perceber que não quer ser um objeto e Paulo foi confrontado com a sua posição dominante como *voyeur*. É um passo de ambos para o reconhecimento do outro como sujeito e um retrato pouco usual no cinema português, mesmo na década de 90, como mostraremos através da comparação com outro filme.

Enquanto *Corte de cabelo* é autorreflexivo em relação à própria mídia, para encontrar uma estética que revela o convencionalismo com o qual os seus protagonistas assumem inicialmente a definição dos gêneros, *Elas* (1997) de Luis Galvão Telles é um exemplo do cinema narrativo dominante e conta de forma convencional a história de cinco personagens femininas, todas na casa dos quarenta anos. O filme inicia com depoimentos de cada uma das protagonistas, porque uma jornalista, Linda (Carmen Maura), pretende fazer uma reportagem para o seu programa televisivo feminino, *Maquillagem*, sobre os três principais desejos das mulheres. As suas amigas revelam separadamente aspirações secretas. Cloé (Marisa Berenson), proprietária de uma clínica de estética, deseja, depois de ter vencido a toxico-dependência, que “alguém a ame”. Ela é lésbica e apaixonada por uma das amigas de nome Branca (Guesch Patti). Essa é atriz e cantora, e considera o dinheiro como seu principal objeto de desejo, achando que assim conseguirá realizar os outros: roupas, viagens, homens. Bárbara (Marthe Keller), uma mulher algo insegura com dois filhos já adultos, tem medo da solidão e deseja o seu ex-marido de volta. Resta Eva (Miou-Miou), uma professora universitária de literatura que se apaixonou por um dos seus alunos: Luís (Morgan Perez), o filho de Bárbara. A própria Linda não quer revelar o seu desejo, mas é sua história amorosa que dá união aos vários subenredos. Devido a sua insistência, o seu namorado, o realizador de televisão Gigi (Joaquim de Almeida), opta por um relacionamento com uma jovem atriz e Linda lutará para consegui-lo de volta. O filme tem a ambição de mostrar, com apoio nas atrizes estrelas do seu elenco, que os obstácu-

los que a idade das protagonistas poderia oferecer a uma vida amorosa plena podem ser vencidos. Entretanto, o final feliz ilude sobre a capacidade de transgressão das mulheres, afirmando mais uma vez a fraqueza do sexo feminino. No caso de Bárbara, o marido volta por caridade. Eva decide encontrar-se com o filho de Bárbara somente às escondidas. Linda é também volátil e acaba por fracassar na sua carreira. A insaciável Branca é recuperada num relacionamento homossexual onde ela poderá viver a sua sexualidade sem desafiar a moral da filha e da sociedade. Telles domestica assim todas as personagens transgressoras, reafirmando que a independência é somente uma pose do sexo fraco (Ferreira, 2004).

Temas e estéticas dos filmes – Manoel de Oliveira

Manoel de Oliveira confirma esta tendência de usar personagens femininas. O mestre dedica cinco dos seus dez filmes da década de 90 a protagonistas, além de dar destaque a mulheres nos restantes, com exceção de *Non*. *Vale Abraão*, *O convento*, *Party*, *Inquietude* e *A carta* mostram a mulher como mistério, mas estão embutidos em uma procura particular através da qual o realizador atravessa a década. Iniciando com a identidade nacional em *Non*, Oliveira abandona a história e se dedica em *A Divina Comédia*, com apoio em diversos textos canônicos, tanto sagrados quanto profanos, a uma exploração da condição humana e à relação desta com o espiritual. A vida de grandes autores – neste caso do seu predileto Camilo Castelo Branco – como testemunha de batalhas deste tipo surge com imperativos nacionais e com enfoque na problemática do relacionamento entre homens e mulheres no seguinte filme com o título insinuante *O dia do desespero*. A partir de 1993 é a vez das mulheres¹⁴⁷: primeiro em *Vale Abraão* através da mítica Ema (Leonor Silveira) do Vale do Douro, uma figura que rompe com todas as convenções, querendo desafiar os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres. Interrompido por uma fábula sobre os desejos elementares das classes sociais

147 De acordo com João Benárd da Costa a mulher e o eterno feminino como “pedra de toque” é uma das temáticas mais importantes na obra de Manoel de Oliveira (vide Costa, 1991). Fausto Cruchinho desenvolve uma perspectiva mais crítica na forma como Oliveira caracteriza e filma as suas personagens femininas (vide Cruchinho, 2008).

mais baixas em *A caixa*, os desejos sexuais e as restrições sociais que as mulheres enfrentam, as protagonistas voltam em 1995 e 1996. Por isso, *O convento* termina com a reunião de um casal após diversas tentações no lugar do mesmo título, revisitando a temática da espiritualidade do ponto de vista feminino. O filme questiona os binarismos da religião católica através da personagem *Helena* (Catherine Deneuve), cujo nome aproxima a personagem a uma cultura menos preocupada com o bem e o mal, e sim com a união dos seres separados, o mito grego do andrógono que já aparecera em *A Divina Comédia* e *Vale Abraão*. Em *Party* Oliveira explora ainda mais as restrições que as mulheres sofrem na sociedade, sobretudo na instituição do casamento, afirmando o seu desejo de sensualidade, contrariado pelos homens. *Inquietude* de 1998 e *A carta* de 1999 seguem o mesmo caminho, enfocando, contudo, sempre novos aspectos do papel da mulher ou do seu relacionamento com o sexo masculino. Em *Inquietude* é a imortalidade que Oliveira interpreta como sendo desejada pelo homem, mas característica da mulher, enquanto em *A carta* são destacados os valores que uma mulher é capaz de colocar acima do seu desejo. Nestes cinco filmes (na verdade, poder-se-ia incluir também *A Divina Comédia*) existe uma visão da mulher como mistério que deve ser considerada, em última análise, ela própria uma mistificação. Fausto Cruchinho (2008: 49-50) a expõe da seguinte forma:

“Manoel de Oliveira soube construir, desde o seu primeiro filme e através da sua obra de ficção ou de documentário, um duplo dispositivo: o ver e o ser visto. (...) Esse mecanismo permite filmar em particular a mulher que, em Oliveira, se expõe como numa montra, à vista de todos e também do cineasta. Essa exposição permite um julgamento moral e estético, como se a mulher fosse um objecto cuja beleza e cuja moral fossem, simultaneamente, produto da invenção do homem e sujeito incompreensível, talvez por não ser humano. A mulher surge, assim, como objecto de fruição erótica e sujeito de uma interrogação ontológica. Porém, à semelhança dos cineastas anteriormente citados [Buñuel, Hitchcock], também eles tocados pela religião católica como Oliveira, a mulher é o princípio do mundo e origem do homem.”

A caracterização da personagem feminina em *A viagem ao princípio do mundo* não foge à regra, embora o filme discuta a situação da migração sobre

o prisma da memória. Assim, Oliveira fecha a década retornando à temática de *Non*, mas de contramão, pois não lhe interessam os imigrantes, senão um emigrante (um ator francês cujo desejo de conhecer a vila do pai desencadeia a viagem do filme). Em vez de questionar novamente a identidade portuguesa, o filme oferece dois modelos de lembrar a história: um individual e um coletivo. Mauro Rovai (2008) compara estas duas formas de memória, uma representada pela memória do realizador, um *alter ego* do próprio Oliveira, que se depara, sobretudo, com a destruição, e a forma de lidar com o passado dos habitantes do Portugal profundo e chega à seguinte conclusão:

“Isso não sugere necessariamente uma forma mais humana ou mais justa de lidar com o passado, todavia, nos coloca diante de uma maneira diferente de percebê-lo. Em vez de lugares arruinados, uma pequena aldeia que possui algumas práticas sociais (portar-se à mesa, armazenar mantimentos, o que vestir, como guardar o luto etc.) que oferecem uma maneira distinta de lidar com a passagem do tempo.”

De fato, essa forma distinta de lidar com o tempo não é apresentada como alternativa (pelo seu anacronismo), mas possui uma dignidade oposta às ameaças da modernidade que são interpretadas como geradoras de destruição, desumanização e guerra.

Ao contrário de alguns jovens realizadores que apontam a intersubjetividade, a capacidade de ultrapassar as dificuldades de relacionamentos humanos (sobretudo entre homens e mulheres), nos seus filmes dos anos 90 como alternativa, Oliveira acaba mistificando as mulheres e, ao mesmo tempo, Portugal (sua história de expansão, seu interior, sua cultura) como lugar onde existe um conhecimento arcaico superior ao da modernidade. São poucos os realizadores que compartilham esta postura, talvez apenas João Mário Grilo em *O fim do mundo – A terra* (1993) e José Fonseca e Costa em *Cinco dias, cinco noites* (1996).

Temas e estéticas dos filmes – João César Monteiro

Outro monstro sagrado do cinema português, João César Monteiro, concluiu na década de 90 uma das suas obras mais importantes: a sua trilogia sobre

João de Deus (João César Monteiro) através de dois filmes *A comédia de Deus* (1995) e *As bodas de Deus* (1999). Além disso, realizou ainda *O último mergulho* (1992) e *Le Bassin de John Wayne* (1997). A trilogia possui importância especial, pois, através dela, como afirma Lúcia Nagib (2005: 197): “Monteiro deu uma contribuição incalculável à história do cinema português e mundial. A sua originalidade resulta da sua coragem de expressar com liberdade absoluta o seu imaginário obsessivo, através do qual visita e redefine diversos gêneros”. Em Monteiro encontramos alguns traços muito particulares que consistem em uma rara combinação de opostos: ironia e desespero, anticlericalismo e erotismo espiritual, paixão pelo patrimônio cultural português e uma visão ao mesmo tempo caricata e realista da realidade portuguesa.

Em relação à trilogia sobre *João de Deus*, figura que reúne virtudes e pecados, sendo ao mesmo tempo popular e divina, Nagib (2005) realça a crítica social do filme, isto é, a utilização de comédia e paródia para demonstrar que uma sociedade inteira está vivendo de atividades ilegais que fazem os pequenos pecados da personagem principal, João de Deus, não parecerem tão terríveis. De acordo com a autora, o *enfant terrible* do cinema português, cuja paixão pelo cinema, a literatura e a música se desdobra em inúmeras referências, criou uma personagem através da qual alcança um estilo muito particular e que resulta da junção de duas estratégias opostas que acabam implodindo a questão do cinema autoral tão fulcral na discussão do cinema português:

“(…) de um lado, o uso de técnicas de filmagens estritamente realísticas quase documentais; de outro lado, o uso da fábula através de um sistema de citações que vem da cinefilia. É um estilo dialético, crítico e auto-reflexivo, que afirma e nega o sujeito no mesmo ato, resolvendo e ultrapassando a questão de autoria no cinema. (Nagib, 2005: 189-190).”

A inegável importância de João César Monteiro para o cinema (mundial) alcança nos anos 90 o seu auge, principalmente através dos dois filmes sobre João de Deus, personagem único, profundamente português, mas livre como raramente foram os cineastas e personagens do seu cinema. Como fri-

sa Paulo Filipe Monteiro (2007: 212): “João César Monteiro tem princípios e não os larga; mas desconhece os fins. É um cinema sem rede, no fio da performance. O seu cinema não é apenas o lugar em que ele é livre: é o lugar em que se liberta”.

Temas e estéticas dos filmes – as coproduções com os PALOP e o Brasil

As dez coproduções com países lusófonos (quatro com os PALOP, seis com o Brasil¹⁴⁸ e uma luso-afro-brasileira) representam apenas 10% das produções dos anos 90. Mas devido à importância da temática do legado colonial para a discussão cinematográfica da identidade portuguesa e o aumento na década a seguir (aproximadamente 30 filmes), as coproduções merecem atenção especial e serão apresentados brevemente (vide Ferreira 2006, Ferreira 2008).

No caso das coproduções luso-africanas encontramos, sobretudo, tentativas de contornar os conflitos entre o colonizador e a ex-colônia. *O miradouro da lua* (1993) do realizador português Jorge António possui, por exemplo, uma perspectiva que tenta acabar com possíveis ressentimentos do lado africano. O filme conta de forma pouco coerente e com diversas falhas dramáticas a história de um jovem português que viaja para Angola à procura do seu pai, que não retornou após o final do colonialismo. A descoberta da morte deste pai no final da narrativa é uma metáfora da morte da identidade colonial, libertando o jovem para apreciar sem sentimentos de culpa a beleza natural das paisagens angolanas, bem como a beleza das mulheres. O filme insiste, por outro lado, através de um meio-irmão que o protagonista encontra também no final, na ligação entre Portugal e Angola em termos de linhagem, apagando assim outras possíveis distâncias entre a antiga colônia e o antigo colonizador, além de garantir o direito de permanecer no país como legítimo irmão.

148 Três coproduções não possuem temática relacionada com o legado cultural e não serão discutidos aqui: *Tentação, Amor e cia.* e *O Rio do Ouro*.

O mesmo acontece na coprodução, entre Bélgica, Cabo Verde, França e Portugal, dirigida pelo cabo-verdiano Leão Lopes em 1996, que se baseia no famoso romance *Ilhéu de Contenda* escrito por Teixeira de Sousa em 1972. O livro descreve com alguma ironia a decadência das famílias dominantes portuguesas no início dos anos 60 na ilha do Fogo, a única com separatismo racial, e o aparecimento de uma nova classe média de crioulos. A personagem ambivalente de Eusébio (João Lourenço) e o seu desejo de manter a glória antiga da sua família é o motor da história. Mas enquanto o romance revela o egoísmo e o oportunismo de Eusébio, o filme homônimo faz uma branda crítica ao racismo de alguns portugueses e termina com um convívio pacífico entre os habitantes da ilha.

A proximidade das diferentes culturas é também fio condutor no filme bilingue *Fintar o destino* (1998) do realizador português Fernando Vendrell. Baseado numa história real, o filme conta a história de Mané (Carlos Germano), dono de um pequeno bar, que quando jovem foi convidado pelo clube de futebol português Benfica para jogar profissionalmente, porém, optou por casar e permanecer no seu país. Vida e casamento do protagonista estão agora envenenados pelo sentimento de viver uma existência fracassada. Para dar algum sentido à sua vida, Mané viaja para Lisboa para sugerir ao Benfica a contratação de um jovem jogador que ele treina. A viagem o faz entrar em contato com a realidade quando reencontra um velho amigo que foi contratado no seu lugar pelo Benfica. Este fracassou em Portugal por causa da sua bonomia, mas não devido a eventuais dificuldades de integração. De qualquer modo, a viagem resulta na reavaliação da sua própria cultura, sobretudo em relação à solidariedade e à alegria do convívio social e no seu regresso Mané faz as pazes com a sua vida. Mas a ilusão de que “lá fora é melhor” mantém-se no final do filme através da insistência que o seu pupilo deveria ir viver e jogar em Portugal.

A harmonia entre as culturas é também frisada na coprodução entre Portugal e Moçambique do mesmo ano, realizada pela residente portuguesa de origem sueca Solveig Nordlund. Num estilo próximo do realismo mágico, o filme adapta o romance homônimo *Comédia infantil* de Henning Mankell sobre

a guerra civil moçambicana. Nélio (Sérgio Titos), um menino de aldeia, decide fugir para a cidade depois de atirar contra um guerrilheiro que matou de forma selvagem toda a sua família. Na sua luta pela sobrevivência com um grupo de crianças de rua, Nélio descobre os seus poderes de curandeiro sobrenatural. Não obstante, a sua força particular chega aos seus limites quando é reencontrado pelo guerrilheiro e ferido mortalmente por este. A partir deste momento, é acrescentada às referências à cultura animista africana a salvação cristã, sugerindo que ambas as culturas devem fundir-se para apontar um novo caminho, no sentido de ultrapassar os obstáculos e dificuldades do país pós-colonial em crise.

O testamento do Senhor Napumoceno (1997), única coprodução que envolve um país africano – Cabo Verde –, Portugal e o Brasil, além da Bélgica e da França, confirma a tendência das coproduções luso-africanas, procurando suavizar conflitos e diferenças. Ao contrário de *Ilhéu de Contenda*, o romance de Germano Almeida de 1989 é contado do ponto de vista de um crioulo novo-rico¹⁴⁹. O realizador de televisão português Francisco Manso dirigiu uma farsa com um elenco de estrelas da televisão brasileira, visando um sucesso comercial no mundo lusófono. Em filme e livro o comportamento do novo-rico Napumoceno (Nelson Xavier) caracteriza-se pela malandragem profissional, pela admiração da cultura consumista e tecnicista americana, pela culinária portuguesa, e pela hipocrisia e dupla moral. No romance, ficam mais evidentes as razões da sua conduta caricata, pois o desejo de enriquecer foi conquistado apenas através da imitação dos comportamentos europeus e americanos e da negação das próprias raízes humildes.

No caso brasileiro, as perspectivas são mais perspicazes, tanto em relação ao colonizador quanto ao próprio papel como ex-colonizado. O filme *O judeu* (1995) de Jom Tob Azulay sobre o dramaturgo António José da Silva, desenvolve uma perspectiva crítica perante o legado autoritário de Portugal através

149 Ao contrário de *Ilhéu de Contenda*, o romance de Germano Almeida homônimo de 1989 que serviu como base do filme é contado do ponto de vista de um crioulo novo-rico.

da perseguição do famoso dramaturgo nascido no Brasil pela Inquisição portuguesa. O conflito do filme evidencia a retórica da Inquisição que abusa da fé para manter-se no poder. A luta ocorre entre as forças repressivas, representadas pela igreja portuguesa, e as inovadoras, representadas por dois homens nascidos no Brasil colônia: o artista António José da Silva (Filipe Pinheiro) e o secretário do rei Dom João V – impotente perante as manobras da igreja –, o diplomata Alexandre Gusmão (Edwin Luisi).

A visão mais complexa sobre as relações lusófonas, tanto luso-brasileiras, quanto luso-africanas, é apresentada em *Terra estrangeira* (1995) de Walter Salles e Daniela Thomas. O filme demonstra através de três imigrantes brasileiros em Portugal que o Brasil não deve mais acusar o antigo colonizador como sendo responsável pelas crises do país, sobretudo aquela retratado no filme durante o governo de Collor. O belíssimo filme discute todos os preconceitos e possíveis relações entre os países lusófonos para apontar a necessidade de inter-subjetividade em substituição de vitimização.

Bocage (1997) de Djalma Limongi Batista sobre o *enfant terrible* da poesia portuguesa é, por outro lado, uma celebração da lusofonia que reconhece as diferenças dos países de língua portuguesa: “um extraordinário e belo hino de louvor à língua portuguesa na riqueza de seus múltiplos sotaques e inflexões” (Oricchio, 1997: 25). Através da poesia de Bocage, sobretudo a erótica, o protagonista conta, “suas aventuras e desventuras, misturando o sexo com o poder, o amor com o sexo, o desejo com a rejeição, a liberdade com o amor, a magia com o sexo, a censura com a falta de visão, a liberdade com a irreverência, a saudade com a paixão, a paixão com o sexo, o sexo com a liberdade” (Pinto, 1998: 36).

Conclusão

Citando Deleuze e Guattari, Paulo Filipe Monteiro (2004: 30) observa que o cinema português foi sempre pensado numa “geofilosofia”, ou seja, desde os anos 30, quando fora criada a primeira (e única) indústria cinematográfica portuguesa, a identidade nacional ou, como diz o autor, o “destino português” eram centrais aos debates. Com este argumento, Monteiro aponta a invenção

da tradição de um cinema de qualidade ao longo da história do cinema que culminou na ideia central dos anos 80: a “escola portuguesa” que procurou dar relevo à especificidade de um cinema autoral.

Em comparação com essa década anterior, nos anos 90 a constante tensão (existente em todos os cinemas europeus) entre cinema de qualidade e de grande público sofre alterações que resultam do contexto sócio-político. Com a adesão à Comunidade Europeia aumentam as possibilidades financeiras e questiona-se a insistência no nacional. Ao apontar estas circunstâncias, Monteiro (2004) dá alguns exemplos de depoimentos de cineastas que demonstram que as referências se alteraram e que se começa a contemplar, já desde o final da década de 80, a Europa. O autor cita António-Pedro Vasconcelos e a sua observação em relação à falta de modelos europeus para o cinema português, João Botelho e a sua invocação de um “grande cinema pobre europeu”, bem como Jorge Silva Melo que questiona a constante negação do cinema industrial em Portugal e critica a afirmação de um único nome (Manoel de Oliveira) ao defender a visibilidade do individualismo na produção cinematográfica portuguesa (Monteiro, 2004: 34-37).

É curioso ver que esse debate dos velhos combatentes do Novo Cinema parece ser ultrapassado pelas produções da década, através das quais surgem novos autores que ou praticam um cinema local e internacionalmente aclamado (Villaverde, Costa, Viegas), ou usam a linguagem “universal” do cinema dominante que é consumido pelo público nacional (Leitão, Vieira). Curioso também, porque todos eles escolhem temas relacionados com a realidade social portuguesa, isto é, a imigração, a degradação da família, a história colonial, etc., ou seja, demonstram um engajamento com o rumo de Portugal.

A análise dos filmes, tanto de autor quanto comerciais, aponta que a mudança de perspectivas é menos facilmente alcançada do que a mudança de leis e formas de (co)produção. Seja através da escolha da história colonial, seja através de coproduções com os PALOP, a proliferação de diálogos com o legado do passado não implica necessariamente visões que se afastem de velhos mitos sobre lusofonia e luso-tropicalismo ou sobre a excepcionalidade de Portugal e o

seu papel de colonizador humanista. As coproduções com o Brasil, realizadas por cineastas brasileiros, apontam um caminho mais diferenciado e antes multilateral. Contudo, é inconfundível que a produção cinematográfica da década de 90 procura o diálogo, procura novas formas de produção, procura engajar-se mais com a história colonial, o Portugal contemporâneo e com uma redefinição dos papéis masculino e feminino. O fato de que essas procuras – às vezes logradas e às vezes não – tiveram lugar em um ambiente que possibilitou uma grande diversidade na produção cinematográfica diferencia esta década das anteriores.

2000-2009

O CINEMA DO FUTURO

DANIEL RIBAS

No início de março de 2010, um grupo de realizadores e produtores do cinema português, encabeçados pelo decano Manoel de Oliveira, lançou um “Manifesto pelo Cinema Português”¹⁵⁰. Nesse texto, os signatários relatam dramaticamente que “Nunca como nos últimos vinte anos teve o cinema português uma tão grande circulação internacional e uma tão grande vitalidade criativa. E nunca como hoje ele esteve tão ameaçado.” Na opinião deste grupo¹⁵¹, “O cinema português vive hoje uma situação de catástrofe iminente e necessita de uma intervenção de emergência por parte dos poderes públicos”. Este Manifesto surgiu como corolário de uma crescente dramatização da vida financeira do país que paralisou – ou diminuiu drasticamente – os subsídios atribuídos ao cinema português.

Aliás, o Manifesto apresenta-se já como sequência natural de outro texto, publicado no final de Fevereiro de 2009 no jornal *Público*. Nessa altura, dois dos realizadores mais importantes da história do cinema português (João Botelho e Alberto Seixas Santos) traçavam já um olhar comprometido sobre os

150 Disponível em <<http://peticaopublica.com/PeticaoVer.aspx?pi=P2010N1571>>. Acesso em 20 de agosto de 2013). O Manifesto foi também publicado no jornal *Público*, de 12 de março de 2010.

151 O grupo signatário é muito representativo do cinema português já que inclui nomes como João Botelho, João Canijo, Pedro Costa, Fernando Lopes, Paulo Rocha, Alberto Seixas Santos, Jorge Silva Melo ou Teresa Villaverde.

últimos desafios audiovisuais em Portugal. Nesse texto, os autores (e membros da Associação Portuguesa de Realizadores) reclamavam das opções culturais do governo português sobretudo depois da criação do FICA (Fundo de Investimento do Cinema e Audiovisual)¹⁵²: “Exigimos de uma vez por todas a separação total do cinema da ganga do audiovisual. (...) Exigimos um Instituto [o ICA – Instituto do Cinema e Audiovisual¹⁵³] que defenda e prolongue a tradição do novo no Cinema Português” (Santos, Botelho et al., 2009).

Grande parte da insatisfação decorre do particular momento audiovisual português e da dependência imprescindível dos subsídios do Estado. É também por isso que o texto referido tenta desmontar a ideia de um cinema português rentável¹⁵⁴. Assim, ao chegar ao fim de mais uma década, voltavam, de novo, os cineastas do *Novo Cinema* e os seus descendentes ao campo da batalha, como sempre foi desde que *Os verdes anos* foi filmado em 1963.

Contudo, ainda em 2009, como resposta a estes realizadores, também numa coluna de opinião de um jornal (o semanário *Sol*), António-Pedro Vasconcelos respondia na mesma moeda ao classificar o texto de fevereiro de 2009

152 O FICA foi criado pelo governo em 2003, mas iniciou a sua actividade apenas em 2007. São participantes as três estações de televisão generalistas (a TVI, a RTP e a SIC) bem como outros parceiros audiovisuais. Nos primeiros anos, a gestão do fundo foi feita pela entidade privada Espírito Santo Fundos de Investimento Mobiliário, S.A, do grupo BES (Banco Espírito Santo).

153 O instituto de cinema passou por muitas designações: a primeira foi IPC (Instituto Português de Cinema), criado com a famosa lei 7/71; em 1994, transformou-se no IPACA (Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual); em 1998, tornou-se o ICAM (Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia); e, desde 2007, é o ICA (Instituto do Cinema e Audiovisual). Disponível em <<http://www.ica-ip.pt/pagina.aspx?pagina=201>>. Acesso em 20 de agosto de 2013.

154 Das contas feitas pelos três realizadores: “(...) por exemplo : um grande êxito de público que atinja os 200 000 espectadores, para as contas serem simples, faz de receita bruta € 900 000 que são distribuídos do seguinte modo : € 540 000 para o exibidor (a sala), € 108 000 para o distribuidor e finalmente € 252 000 para o produtor. Os empregados do audiovisual anunciaram o custo de cada um dos seus produtos com um valor médio acima de € 1 500 000, alguns mesmo muito acima.”

como carnavalesco e resumindo, satiricamente, os argumentos de Botelho e Seixas Santos. Ainda na mesma coluna, alguns dias depois, Vasconcelos assume que o cinema português vive num “absurdo sistema de financiamento do Estado” (Vasconcelos, 2009).

Chegados ao final da primeira década do século XXI assistimos, assim, a mais um capítulo do cinema português e da sua crónica de uma morte anunciada. Esta batalha é apenas mais um momento de uma guerra interminável entre o cinema de autor e o cinema comercial, ancorada numa discussão sobre os modos de financiamento do cinema português. O ponto nevrálgico desta divisão está nas formas opostas de ver o cinema e na necessidade indispensável dos apoios estatais face à exiguidade do mercado.

Ainda assim, o cinema português mantém-se à tona: as estreias comerciais vão-se sucedendo, assim como a presença constante em grandes festivais internacionais. Apesar da história do cinema português também se fazer pela crónica desta guerrilha aberta, os filmes portugueses conseguem ainda fazer-se notar por uma interessante diversidade, com uma produção regular desde os meados dos anos 90. Assiste-se a uma profissionalização da produção e nunca mais se assistirá a paragens dramáticas na rodagem (como aconteceu nos anos 70 e 80). Mesmo que os cineastas prefiram os modos de fazer “artesanais”, o cinema português atingirá, na primeira década do século XXI, uma razoável maturidade dos modos de produção.

Esta realidade é consequência de diversas alterações no panorama audiovisual português, das quais se podem destacar: a formação de equipas técnicas profissionais que transitam de produção em produção; a política continuada de apoio à produção de curtas, documentários e longas-metragens por parte do instituto de cinema; o crescimento exponencial da produção televisiva (que proporcionará trabalho a diversos profissionais de cinema); e, finalmente, a multiplicação de escolas superiores que ministram licenciaturas em cinema e audiovisual, fornecendo recursos qualificados para o mercado.

No texto que se segue, tentaremos dar conta dessas alterações, assim como assinalar recorrências temáticas, modos de produção e particularizar os auto-

res mais relevantes dessa década. Estaremos sempre atentos às contradições, às ruturas, mas também às continuidades de um cinema nacional que mantém a sua marca distintiva – pela originalidade e diversidade – no panorama internacional do cinema contemporâneo.

Regresso ao passado

Para variar, o início da década não podia ter sido mais conturbado. Precisamente em novembro de 2000, estreava nas salas de cinema portuguesas (já depois a presença no Festival de Veneza) o mais polémico projeto de João César Monteiro: *Branca de neve* (2000). O filme adapta um texto do escritor suíço Robert Walser, mas Monteiro, já na fase da rodagem, decide torná-lo quase todo negro, pontuado apenas com algumas imagens do céu, e com o texto em *voz-off*. Um coro de vozes atacou as opções do realizador, com o argumento económico: não podia ser possível gastar assim os dinheiros públicos. Nas palavras de Luís Miguel Oliveira: “Para o futuro (...), a polémica de *Branca de neve* será acima de tudo uma discussão de carácter político, organizativo, económico, e não necessariamente uma discussão de carácter estético” (Oliveira, 2005: 449). O culminar de um ataque público ao realizador deu-se na ante-estreia do filme, quando César Monteiro, obrigado a reagir à indignação, responde no seu estilo virulento às televisões, endurecendo o contraste de posições.

Branca de neve foi visto em sala por perto de 3000 espectadores, mas qualquer pessoa se sentia capaz de ter uma opinião sobre o filme. Ficou, por isso, quase tudo por discutir na concepção estética do filme, da sua capacidade de transgressão ou da simples decisão criativa de “ilustrar” a história alternativa de *Branca de neve* através de um ecrã negro: “[o filme] exige, do espectador, a capacidade de se disponibilizar para [uma] experiência [infantil], solicita-lhe uma capacidade de entrega que ele já teve mas de que talvez só preserve uma vaga memória: a capacidade de se depositar assim, no escuro e nas vozes, entre o que lhe faz medo e o que o reconforta” (Ibidem: 450). Nas palavras do realizador: *Branca de neve* é um filme “(...) sobre o fracasso do ser individual contra o ser social” (Lopes, 2005: 456).

Será, contudo, nesses primeiros anos do século, que se efetua uma transição política que provoca alterações diversas. Com a saída de Manuel Maria Carrilho do Ministério da Cultura e com a queda do governo de esquerda (protagonizado pelo PS), subiu ao poder um governo de centro-direita (uma coligação entre o PSD e o CDS), em 2002. Foi nesse ano e com novos responsáveis no Ministério da Cultura que foi criada uma estrutura paralela ao ICA, para o financiamento do cinema – o já citado FICA. Essa estrutura, administrada como um fundo de investimento por um banco privado, financia o cinema português considerando o potencial de retorno (isto é, lucro) que cada projeto possa proporcionar. Depois de muita polémica e de um intrincado processo legislativo, o FICA começou a sua atividade em 23 de julho de 2007¹⁵⁵ e iniciou os primeiros financiamentos em janeiro de 2008. Essas alterações legislativas e de funcionamento do cinema foram sugeridas pelo crescimento da produção audiovisual e pela pressão crescente das televisões privadas.

Contudo, o FICA funciona em regime literalmente paralelo ao ICA, que continua a conceder subsídios para o cinema, baseado em pareceres de júris independentes; nesse sentido, várias vozes se levantaram perante a possibilidade de o FICA esvaziar as competências do ICA. No entanto, progressivamente, o FICA foi perdendo a sua capacidade de investimento, face ao seu subfinanciamento, culminando, em março de 2010, com a troca da Entidade Gestora do fundo (que passou da ESAF, do Grupo Espírito Santo, para o BANIF). Apesar de as estruturas governativas ainda depositarem confiança no fundo não é certo, em meados de 2010, que ele volte a funcionar.

A década política portuguesa acentuou esta indefinição das políticas do cinema e audiovisual, resultado de anos financeiramente frágeis, mas também devido às incertezas políticas da década: em 2005, por exemplo, houve uma

155 Disponível em <www.fica.pt>. O FICA foi criado pelo DL n.º 227/2006, de 15 de novembro e constituído pela Portaria n.º 277/2007, de 14 de março, que aprova o Regulamento de Gestão do Fundo.

transição política súbita aquando do retorno ao poder do Partido Socialista¹⁵⁶. Apesar da sua maioria absoluta, o cinema manteve um regime económico de recurso e nunca se voltará aos níveis de financiamento da transição de século.

Vale a pena referir, ainda nessa transição, que, sob a administração de Manuel Maria Carrilho, o ICAM assinou um acordo com a SIC (televisão generalista privada) para a produção de vários telefilmes, através da então criada SIC Filmes (um género explorado apenas esporadicamente, no passado, pela televisão pública, a RTP). O primeiro deles foi também exibido em janeiro de 2000 e terá sido aquele que mais sucesso teve em espectadores: *Amo-te Teresa* (2000), com cerca de 2,4 milhões¹⁵⁷. Durante esse ano, foram exibidos cerca de 10 telefilmes, quase ao ritmo de um por mês, possibilitando trabalho a novos realizadores e argumentistas. A crise económica que atravessou o mundo nos primeiros anos da década obrigou também ao cancelamento da produção, que previra mais séries de telefilmes cofinanciados pelo ICAM.

O último fôlego do *Novo Cinema*?

A década de 2000 foi bastante fértil em novas obras de muitos dos autores do *Novo Cinema Português*. O crescente número de filmes apoiados permitiu, ao contrário de outras décadas, vários realizadores voltarem a filmar e a manterem uma carreira cinematográfica. Nomes decisivos da história do cinema português – como Fernando Lopes e Paulo Rocha – tiveram a oportunidade de filmar novos projetos. Na liderança desse movimento, Manoel de Oliveira manteve a impressionante vitalidade demonstrada desde o início dos anos

156 Depois da subida ao poder da coligação PSD-CDS, o então primeiro-ministro, Duílio Barroso, foi convidado para chefiar a Comissão Europeia. A aceitação deste convite obrigou à nomeação de Pedro Santana Lopes para um novo governo. Contudo, depois de uma série de problemas políticos amplamente difundidos pelos média, o então presidente da República, Jorge Sampaio, dissolveu o parlamento e convocou eleições antecipadas, de onde saiu vitorioso o Partido Socialista, liderado por José Sócrates, que venceu com maioria absoluta.

157 Disponível em <http://industrias-culturais.blogspot.com/2004/05/dez-anos-de-historia-da-sic-1992-2002_11.html>.

90, registando sempre a produção de um filme por ano. Nesse sentido, esta década registou, mais uma vez, uma longa lista de obras produzidas pelo autor, considerado como o *mais velho realizador do mundo* ainda em atividade.

Algumas particularidades, contudo, foram relevantes nesta fase da carreira de Oliveira. A primeira foi a extraordinária mediatização do centenário do seu nascimento, comemorado no dia 11 de dezembro de 2008 a que se associaram as mais altas individualidades do estado português (que criou, inclusivamente, uma comissão de comemoração do seu centenário). O reconhecimento público deste centenário foi mundial e passou também pela atribuição de uma Palma de Ouro, no Festival de Cannes de 2008, pelo conjunto da sua obra; e por uma retrospectiva, que atravessou vários países, designada *Manoel de Oliveira Centennial Tour*. Em Portugal, a sua obra teve direito a uma retrospectiva integral no Porto e em Lisboa, e o Museu de Arte Contemporânea de Serralves dedicou-lhe uma exposição. Curiosamente, o realizador festejaria o seu dia de anos a rodar um novo filme, *Singularidades de uma rapariga loura* (2009).

Dez anos antes, o início da década assinalou também outro marco na obra do realizador, com o lançamento de *Vou para casa* (2001). O filme teve um razoável sucesso público em França, tornando-o num dos filmes portugueses mais vistos de sempre (cerca de 350 mil espectadores). Também nesse ano, Oliveira realiza uma das suas obras mais emblemáticas, numa encomenda da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, *O Porto da minha infância* (2001), recuperando alguns dos lugares e afetos da sua cidade-natal, o Porto, fazendo uma revisitação histórica.

Durante esses anos, as obras de Oliveira dividem-se em dois tipos: adaptações literárias e filmes históricos. No primeiro caso, estão as adaptações a partir de Agustina Bessa Luís: *O princípio da incerteza* (2002) e *O espelho mágico* (2005); e uma adaptação de Eça de Queirós, o já citado *Singularidades de uma rapariga loura* (2009). No segundo caso, estão narrativas históricas que acen-tuam a vontade de um comentário pedagógico sobre a posição de Portugal no mundo: *Palavra e utopia* (2000), sobre a vida do Padre António Vieira; *Um filme falado* (2003), em que, numa viagem contemporânea de barco, e espectador

visita alguns marcos da cultura europeia e ocidental; *O quinto império – ontem como hoje* (2004), sobre a figura do rei D. Sebastião; ou *Cristóvão Colombo – o enigma* (2007), uma viagem de um investigador que procura a verdadeira identidade de Cristóvão Colombo. Esta abordagem histórica tem levado a alguns comentários por parte dos investigadores que leem nestes filmes algumas contradições na própria abordagem de Oliveira, como é o caso de Carolin Overhoff Ferreira que nota como Oliveira “(...) oferece diversas abordagens para um assunto difícil: o desejo de expansão português e/ou europeu desde o século XVI até ao momento contemporâneo” (Ferreira, 2008: 64). No mesmo texto, a investigadora argumenta que à parte “da abordagem diversa desses filmes, todos eles sugerem que um dos aspectos do Quinto Império, a sua missão cristã, não é para ser contestado” (Ferreira, 2008: 86).

Para além desses filmes, sobram algumas curtas-metragens (como a participação, através do segmento *Recontre unique*, 2007, na série *Cada um o seu cinema*, encomenda para os 60 anos do Festival de Cannes); o filme-homenagem a Luis Buñuel, *Belle toujours* (2006); e, finalmente, *O estranho caso de Angélica* (2010), a recuperação de um antigo projeto do realizador (escrito em 1952, mas atualizado para esta versão), que estreou no Festival de Cannes de 2010. Esta década ficou também marcada pelo fim do relacionamento de Oliveira com o produtor Paulo Branco¹⁵⁸, que se iniciara no começo dos anos 80.

Oliveira viu também, a propósito do seu centenário, um aumento significativo dos estudos académicos feitos à volta da sua obra. Foram publicados longos artigos sobre o cineasta em revistas internacionais como: *Film Comment* (Rosenbaum, 2008), *Cineaste* (Rapfogel, 2008), *Sight & Sound* (Romney, 2008); e algumas edições especiais de estudos académicos: a revista *Dekalog* (Ferreira, 2008), um livro de Randall Johnson para a série *Contemporary Film Directors* (Johnson, 2007), o catálogo da exposição de Serralves (Fernandes, 2008), e o ca-

158 O primeiro filme não produzido por Paulo Branco foi *O espelho mágico*, em 2005. Desde então, Oliveira foi produzido pela Filbox (uma pequena produtora audiovisual do Porto), depois pela Filmes do Tejo e finalmente pela O Som e a Fúria.

tálogo do ciclo na Cinemateca Portuguesa (Costa, 2008). Como quase todos os investigadores notam, a pluralidade e complexidade do pensamento de Oliveira abre espaço para muitas pesquisas ainda por fazer.

Entretanto, João César Monteiro, outro dos nomes centrais de todo o cinema português, morre em 2004. Depois do já citado *Branca de neve*, Monteiro viu agravado o seu estado de saúde, tendo apenas tempo para filmar o que mais tarde se viu como o seu testamento cinematográfico: *Vai-e-vem* (2003), um filme baseado numa deambulação típica de Monteiro pelos seus lugares de eleição (como o Jardim do Príncipe Real, em Lisboa). A narrativa recupera uma personagem recorrente do autor, aqui designado por João Vuvu (que é apenas mais uma variação do seu João de Deus, que habitou os seus filmes dos anos 90) e sistematiza o pensamento cinematográfico do autor: câmara em plano geral, estática, som direto, importância da palavra, recorrência dos atos e referências sexuais, humor negro, erudição das alusões intertextuais. O filme tem um tom bastante ritualista (Oliveira, 2003) presente no próprio nome, e é preenchido de “movimentos interiores” (Cruchinho, 2008), que vão desde o título à movimentação da personagem principal durante o filme (em constantes oposições). Ficará célebre, nesse filme-testamento, o último plano: um olho do próprio cineasta, em grande plano, que dura alguns minutos, num último confronto com o espectador.

Durante toda a década, o realizador continuaria a ser alvo de uma admiração internacional e um dos autores mais estudado por académicos. A esse propósito, a Cinemateca Portuguesa publicou um importante estudo sobre a sua obra, reunindo muitos textos dispersos do próprio César Monteiro e textos críticos sobre os seus filmes e projetos. O livro, “João César Monteiro”, foi organizado por João Nicolau (Nicolau, 2005). Também foi editada, em Portugal, toda a sua obra integral em DVD.

Quem conseguiu retomar algum fulgor na carreira foi Fernando Lopes. Grande parte desse retorno deveu-se ao sucesso de *O delfim* (2001), um regresso à longa-metragem oito anos depois de *O fio do horizonte* (1993). O filme adapta o romance homónimo de José Cardoso Pires (*O delfim*, 1968) e retrata

um período específico da ditadura (final da década de 60), numa região rural de Portugal, a Galafura. As personagens representam um Portugal salazarento, machista, feito de proprietários de grandes latifúndios e da relação interior destas famílias. O filme saldou-se, à época, por um êxito crítico devido, sobretudo, a uma abordagem cinematográfica que voltava a alguma da estética de *Uma abelha na chuva* (1972), através da utilização de dois dos atores mais importantes da sua geração (Rogério Samora e Alexandra Lencastre). Foi também um razoável sucesso de público (37 mil espectadores). Desde aí, Lopes tem continuado a perscrutar as suas personagens em ambientes claustrofóbicos e contemporâneos, como o condomínio fechado de *Lá fora* (2004), também com a mesma dupla de atores; nas estações de serviço das autoestradas em *98 octanas* (2006); ou a traição tecnológica de um telemóvel em *Os sorrisos do destino* (2009). Na lógica desses filmes, Lopes posiciona-se como um espectador atento do mundo e das suas subtis transformações, tanto tecnológicas como sentimentais, embora esses filmes tenham sido recebidos com alguma frieza e com uma sensação de algum esvaziamento criativo.

Com carreiras mais fragmentárias, apareceram Paulo Rocha e José Fonseca e Costa. No caso do primeiro, assinaria uma obra de algum fulgor ainda no início da década, *A raiz do coração* (2000), sobre um grupo de travestis que animam a cidade de Lisboa, e apenas voltaria com uma obra menor, *Vanitas* (2004), ainda e sempre com a sua atriz-fetice, Isabel Ruth. Com uma condição física muito frágil, Rocha vai perdendo a influência decisiva que mantivera até à década de 80. No caso de Fonseca e Costa, a obra do realizador também se resume a duas longas-metragens: *O fascínio* (2003) e *Viúva rica, solteira não fica* (2006). Ambos são filmes que demonstram o lugar do realizador no cinema português: a tentativa de equilíbrio entre o cinema de autor e um cinema com maior pendor comercial. A qualidade de produção é sempre assinalável, em histórias que regressam a um Portugal interior e onde as personagens são confrontadas com as suas próprias fraquezas. Os filmes são também exercícios de género: o fantástico no caso de *O fascínio* e a comédia negra no caso de *Viúva rica, solteira não fica*. O realizador terminou a década com a realização do do-

cumentário *Os mistérios de Lisboa* (2009), adaptando um guia turístico escrito por Fernando Pessoa em 1925.

Finalmente, ainda uma referência para um dos nomes centrais do *Novo Cinema*, António da Cunha Telles. O realizador/produtor tem ainda oportunidade para realizar um filme, *Kiss me* (2004), uma espécie de tentativa frustrada de criar uma Marilyn Monroe portuguesa, através da modelo/atriz Marisa Cruz. Mas será através da sua atividade como produtor (com a sua filha, Pandora) – na Filmes do Fundo – que continuou a garantir um papel de relevância no cinema português.

Dos nomes surgidos nos anos 80, mantiveram a sua carreira nesta década João Botelho e João Mário Grilo. No caso do primeiro, Botelho prosseguiu um trabalho de adaptação de diferentes textos relevantes da literatura portuguesa. Foi assim que começou o século, com *Quem és tu?* (2001), baseado em *Frei Luís de Sousa* (1844), de Almeida Garrett, um dos clássicos do teatro português. A adaptação é bastante fiel, até na forma como o filme se apresenta: um autêntico teatro filmado. Seguiram-se, ainda nas adaptações, *O fatalista* (2005), a partir da obra homónima de Denis Diderot; e *A corte do norte* (2008), a partir do romance de Agustina Bessa-Luís. Nesses filmes, Botelho é mestre na caracterização de época, e na forma clássica com que filma esses enredos (câmara em plano geral, poucos movimentos e uma teatralização dos diálogos), tornando-se quase no mais fiel discípulo de Manoel de Oliveira. *Quem és tu?* e *O fatalista* estiveram presentes no Festival de Veneza. Para além das adaptações, Botelho fará uma comédia, *A mulher que acreditava ser presidente dos EUA* (2003) e *Corrupção* (2007), um projeto bastante incómodo na carreira do realizador, já que acabou por recusar ser creditado na cópia comercial do filme. No caso de Grilo, a década teve episódios no seu início: *A falha* (2000), a partir do romance de Luís Carmelo, e *451 Forte* (2000), um filme feito para televisão; e no final: o documentário *O tapete voador* (2008) e a ficção *Duas mulheres* (2010). Grilo, contudo, manteve uma influência decisiva no cinema português devido à sua importância no crescimento da investigação universitária em estudos fílmicos e através da sua função de professor na Universidade Nova de Lisboa, influenciando uma geração de jovens investigadores.

A geração dos anos 90 atinge a maturidade

Da geração de 90 – se assim podemos designar a obra de alguns autores que nasceram cinematograficamente no final dos anos 80 e início dos anos 90 – destaca-se a obra seminal de três autores: Pedro Costa, João Canijo e Teresa Villaverde. Com filmes determinantes na década de 2000, esses três autores são a garantia de um cinema português de qualidade e que prima por um olhar individual sobre o mundo. Os três, cada um utilizando diferentes estratégias, trouxeram ao cinema português uma postura ética que resulta, em todos eles, numa visão política do cinema (no sentido em que, nos seus filmes, as personagens e as suas histórias reivindicam uma análise sobre o mundo que estão a mostrar). Destes três, apenas Villaverde tem tido uma carreira mais fragmentada.

Nesse contexto, podemos dizer que a década de 2000 nasce com uma obra decisiva: *No quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa. Cineasta radical, Costa iniciou-se no final da década de 80, com *O sangue* (1989), mas foi com *Ossos* (1997), que o realizador se concentrou num projeto de vida muito particular: o bairro das Fontainhas, em Lisboa. Será, contudo, com *No quarto da Vanda*, que Costa inicia um método que passará a ser a sua marca autoral: munido de uma pequena câmara de vídeo digital, ele desloca-se, todos os dias, para o bairro, filmando determinadas pessoas (como Vanda Duarte, que dá o nome ao filme), nos seus mais pequenos dramas diários. É nessa paciência que Costa descobre uma hibridez entre documentário e ficção, depositando toda a construção narrativa numa montagem que demora meses. E mesmo num bairro degradado e no limiar da salubridade, Costa revela a beleza intrínseca das coisas. Com este filme, Costa desperta para o mundo, que o descobre, maravilhado. *No quarto da Vanda* estará em Cannes e vencerá um prémio especial do júri em Locarno.

Nas palavras do próprio realizador, o seu cinema passa pelo “(...) compromisso de não abandonar (...), por tentar que o cinema seja uma experiência mais normal, de todos os dias, mais constante, mais dedicada, tendo uma correspondência com a realidade” (Herdero, 2009: 5). Devido às intensas retrospectivas que passam por todo o mundo, Costa terá tempo para explicar, várias vezes, aquilo que pretende com o seu cinema: “Para mim, a função primária do

cinema é fazer sentir em nós que alguma coisa não está certa. Não há aqui diferença entre documentário e ficção” (Costa, 2005: 131). Nestas palavras, Costa continuamente reforça a hibridez de género que advoga para o seu cinema e que tem consequências éticas muito importantes:

“Nunca, na minha vida, pensei: estou a fazer um documentário? Estou a fazer uma ficção? Quais são as formas de fazer uma ou a outra? Elas não existem. Nós filmamos a vida. (...) quanto mais eu impedir o espectador de sentir prazer em ver-se no ecrã – porque eu não quero isso – mais terei o espectador contra mim, talvez até contra o próprio filme; mas, pelo menos, ele estará, espero, confortável e em guerra.” (Ibidem: 135).

Costa prosseguirá este método, primeiro com um encontro feliz com os cineastas Danniëlle Huillet e Jean-Marie Straub que origina o filme *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), uma composição admirável sobre o que é a montagem de um filme, num ambiente rigoroso desta dupla de cineastas, que “perdem” tempo à procura de um sorriso na transição entre dois planos. Mais tarde, o realizador atingirá o apogeu criativo com *Juventude em marcha* (2006), filme que prossegue o seu método e as personagens de *No quarto da Vanda*, mas levando-o a um limite estético incomparável. Desta vez, Costa seguirá Ventura, um velho africano que se perde entre o bairro antigo e as novas habitações construídas para os habitantes desse bairro. O filme estreará, no meio de estrelas firmadas do cinema mundial, na competição principal do festival de Cannes.

Alavancado pela visibilidade mundial desta presença na competição oficial, um pouco por todo o lado Costa vai sendo revelado com artigos nas mais variadas publicações mundiais e com um redescoberta de toda a sua obra, através de retrospectivas que vão desde o Japão (o primeiro país a dedicar um ciclo ao autor), passando pelos Estados Unidos e terminando na Austrália¹⁵⁹.

159 “Still Lives: The Films of Pedro Costa” é o nome da retrospectiva mais organizada da obra do autor e que esteve presente em muitas cidades dos Estados Unidos e Canadá e que depois viajou para Londres, Melbourne, Madrid e Bolonha. Disponível em <<http://www.ica-ip.pt/detalhe.aspx?newsid=345>>. Acesso em 28 de Agosto de 2009.

Ao longo da década, Costa também realizou algumas curtas-metragens: *6 bagatelas* (2003), ainda com material sobre os realizadores Straub/Huillet; *Tarrafal* (2007), integrado no projeto colectivo *O estado do mundo*, encomenda da Fundação Gulbenkian; e *A caça ao coelho com pau* (2007), parte do projeto *Memories*, encomenda do Festival de Cinema de Jeonju. No final da década Costa ainda apresentou um documentário sobre a cantora Jean Balibar: *Ne change rien* (2009), filmado a preto e branco e que mostra a lenta e aturada construção das músicas de uma cantora e da sua banda.

A marca de Pedro Costa no cinema contemporâneo é já persistente e trouxe o cinema para outro patamar de relação com o mundo e com uma ética da arte. Essa postura política de Costa é radical nos seus pressupostos, mas simples na forma de encarar o contexto social que apresenta. Nas palavras de Jacques Rancière, no cinema de Costa, a

“atenção a todas as formas de beleza que as casas dos pobres podem apresentar – como a escuta das palavras muitas vezes anódinas e repetitivas, no quarto da Vanda ou no apartamento novo onde a encontramos desintoxicada, mais gorda e mãe da família – não releva (...) nem do formalismo estetizante nem da deferência populista. Inscreve-se noutra política da arte. Esta política é estranha à que constituía em espectáculo o estado do mundo para apelar à tomada de consciência das estruturas da dominação.” (Rancière, 2009: 60).

Rancière analisará, por exemplo, a forma como Ventura, em *Juventude em marcha*, visita uma exposição na Gulbenkian e os contrastes de poder (de diferentes níveis) que são estabelecidos. O cinema de Costa é assim, um cinema que nos mostra um confronto direto com o espectador e o seu mundo, ao mesmo tempo que as suas imagens e os gestos das suas personagens revelam a poesia que todos os lugares emanam.

Costa foi sendo objeto dos mais variados e diversos estudos, um pouco por todo o mundo. Desses, deverá destacar-se a monografia *Cem mil cigarros* (Cabo, 2009), coordenada por Ricardo Matos Cabo e que congrega textos de diversos académicos e críticos de cinema de todo o mundo (como Rancière,

Adrian Martin, Jonathan Rosenbaum, Thom Andersen ou Jacques Lemaître). Também é notada a crescente passagem dos filmes de Costa para os museus, quer através das retrospectivas, quer através de instalações feitas propositadamente para esses espaços. Como corolário dessa descoberta mundial do autor, várias revistas especializadas (como *Cahiers du Cinema*, *Film Comment* ou a *Cinema Scope*) apresentam os filmes de Costa nas listas dos filmes da década.

Com um processo radicalmente diferente, Canijo também consolidou a sua obra cinematográfica nos anos 2000. Depois de um longo período de abstinência cinematográfica (em grande parte da década de 90 realizou trabalhos para televisão), regressou em força com *Sapatos pretos* (1998). É, contudo, no início da década que principia uma fase de grande maturidade, apresentando *Ganhar a vida* (2001), um filme sobre a comunidade emigrantes portuguesas no arredores de Paris, filmado em vídeo digital. Será o seu filme subsequente que figura como uma das suas obras mais importantes (e uma das mais interessantes de todo o cinema português): *Noite escura* (2004). Nesse projeto, conjugam-se as principais características do autor: uma atenção por uma estética hiper-realista; a utilização de um texto clássico (no caso *Ifigénia em Áulis*, de Eurípides) como suporte narrativo; e uma necessidade de análise sobre um imaginário português (que atinge, nos seus filmes, uma sordidez impressionante). *Noite escura* conta a história de uma família, dona de uma casa de alterne, que tem que sacrificar a própria filha para pagar uma dívida a uma máfia russa. O filme passa-se em apenas uma noite, ao redor dessa casa de alterne e com um profundo trabalho visual e sonoro que mistura as histórias desencontradas desta família e das prostitutas que trabalham na casa. O projeto marca também o apogeu de um conjunto de actores, como Fernando Luís, Rita Blanco e Beatriz Batarda, e um método de trabalho do filme que passa por uma construção baseada nos ensaios e nas improvisações dos actores, que mais tarde será profusamente desenvolvido.

O filme, para além de uma presença em Cannes, foi recebido entusiasticamente em Portugal, como denota a frase do crítico de cinema João Miguel Tavares: “Dizer que *Noite Escura* é um dos melhores filmes da história do cinema

português não é um elogio – é uma evidência” (Tavares, 2004: 12). Mais tarde, Canijo voltaria à tragédia grega com *Mal nascida* (2007), um filme que continua o estilo bastante violento dessas narrativas, e prolonga a deambulação do autor por retratos diversos de um Portugal escondido. A marca decisiva desse cinema pessoal está na capacidade de penetrar num imaginário português profundo, bastante pouco mediático e que ostenta uma invulgar brutalidade. Nesse sentido, grande parte da originalidade de Canijo no cinema português passa pela radicalização realista do seu universo e por uma invulgar sequência de cenas antológicas de violência física e psicológica. Como noutro local demonstramos (Ribas, 2011: 81-92), os filmes do realizador discutem complexos sistemas de representação cultural, relacionando-se com trabalhos sobre a identidade cultural portuguesa de autores como Eduardo Lourenço ou José Gil, e relatando características culturais como a passividade ou o medo de afrontar o poder. O universo pessoal e autorístico de Canijo já é, por isso, marcante no cinema português.

O autor termina a década com a realização de um documentário, *Fantasia lusitana* (2010), que se revela como um olhar singular e, ao mesmo tempo, negro sobre a vida portuguesa durante a Segunda Guerra Mundial. O filme confronta dois níveis: o mito da imparcialidade do regime (que serviu como método de controlo do país) com os registos literários de vários refugiados que passaram por Portugal nessa altura, em que se denuncia o contraste entre a guerra e uma cidade (Lisboa) alegremente alheia ao conflito. O confronto desta identidade histórica com os seus filmes de ficção dão à obra de Canijo uma profundidade identitária sem precedentes no cinema português.

Finalmente, resta Teresa Villaverde, cuja década foi inconstante. Depois do muito celebrado *Os mutantes* (1998), a realizadora fez um filme muito pessoal e autobiográfico *Água e sal* (2001), que, apesar de algumas marcas evidentes de autoria, tornou-se demasiado invisível. Voltaria mais tarde com um filme radical e próximo da rebeldia de *Os mutantes*, também com a atriz Ana Moreira como protagonista: *Transe* (2006), a história de uma mulher de leste que faz uma longa caminhada pela Europa como prostituta. A proposta estética e ética da autora prolongava as suas preocupações sociais e a forma como o

futuro *européu* ainda é uma miragem para essas personagens ainda adolescentes. A mesma ideia estava já presente na sua curta-metragem *A Cold Wa(ter)* (2004), embora num registo mais experimental. Ainda nesta década, Villaverde foi a autora de um documentário sobre o artista Pedro Cabrita Reis, *A favor da claridade* (2004).

Também outros autores “nascidos” na década de 90 apresentaram algumas obras marcantes. Manuel Mozos é um deles: com uma carreira muito fragmentária, o autor continua a ser presença importante do universo do cinema português: por um lado através do seu trabalho no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, e, por outro, através da sua presença, na equipa técnica, em vários filmes portugueses. Curiosamente, na sua filmografia, Mozos começa a década em 2003, com o lançamento de *Xavier*, um dos filmes esquecidos do cinema português, já que fora produzido em 1992. No entanto, o filme teve uma excelente recepção crítica, que viu nele um dos mais relevantes retratos do Portugal dos anos 90. Mozos voltará à realização no final dos anos 2000, primeiro com a longa-metragem *4 Copas* (2008), um retrato de uma família na Lisboa do novo século e das fragilidades da relação familiar; e terminando com um documentário de grande fulgor, *Ruínas* (2009), onde revisita alguns dos locais mais icónicos de um Portugal agora em ruínas, confrontando essa realidade com textos antigos de pessoas que estiveram nesses espaços. De certa forma, o filme confronta duas épocas: o presente, onde se veem as ruínas, e um passado onde essas ruínas eram fulgurantes espaços de vida.

Ainda nesse grupo de autores, pode falar-se de Joaquim Sapinho e Edgar Pêra. No caso de Sapinho, o seu primeiro filme, *Corte de cabelo* (1995), saldou-se por um êxito inesperado e pela presença de um novo olhar sobre a realidade portuguesa. Nessa década, Sapinho realizou uma ficção *A mulher polícia* (2003) e o documentário *Diários da Bósnia* (2005). Pêra, por outro lado, demonstrou ser o grande cineasta *underground* português realizando filmes bastante experimentais na sua abordagem narrativa e cinematográfica. Nessa década, o cineasta apresentou a sua primeira longa-metragem de maior fôlego e com distribuição comercial: *A janela (Maryalva mix)* (2001). O filme é um olhar sobre

uma certa Lisboa de bairro, mas trabalhada intensamente na montagem (tanto imagem como som), criando uma vertigem da mistura da imagem muito próxima da estética das novas tendências urbanas (como a manipulação de vídeo em contexto de discoteca). Mas Pêra teve também uma atividade na realização de documentários, de que se destacam *Ês a nossa fé* (2004) e *Movimentos perpétuos (Cine-Tributo a Carlos Paredes)* (2006).

O cinema comercial implanta-se

Uma das grandes novidades da primeira década do século XXI, foi o crescimento e implantação do cinema comercial. Se tanto nos anos 80, como nos anos 90, o cinema comercial apenas teve alguns grandes fogachos (*O lugar do morto*, 1984, e *Tentação*, 1997, são os maiores exemplos), na década de 2000 a possível indústria portuguesa teve alguns casos de sucesso no *box-office*, sobretudo com o trabalho continuado de alguns realizadores. Contudo, essa implantação do cinema comercial far-se-á, muitas vezes, através de uma certa colagem a uma estética televisiva, apostando numa história simples, mas com alguns detalhes *mediáticos*: narrativas sobre escândalos políticos, atores televisivos, atrizes/modelo, uma forte aposta no marketing (por parte das televisões privadas que apoiam a produção), cenas de sexo, entre outros.

Curiosamente, o principal autor comercial da década de 90 (e que já se estreara nos anos 80), Joaquim Leitão, apenas realizará dois filmes: *20,13* (2006) e *A esperança está onde menos se espera* (2009), mas cujos resultados são catastróficos, tanto ao nível de bilheteira como no projeto cinematográfico do autor. O acontecimento maior da década, a este nível, foi aquele que, até agora, detém o recorde de bilheteira em Portugal: *O crime do Padre Amaro* (que fez cerca de 380 mil espectadores). Executado por um realizador vindo do universo televisivo, Carlos Coelho da Silva, o projeto apareceu como um autêntico filme-choque, apresentando o clássico de Eça de Queirós sobre um padre que se apaixona por uma rapariga, através de uma estética do *soft-porno*, apoiado na beleza física de uma modelo sem experiência prévia como atriz, Soraia Chaves. Sem subtilidades e sem pretensões artísticas, mas com uma promoção arrasadora por

parte de uma televisão privada, o filme foi um sucesso público e, ao mesmo tempo, abatido pela crítica. O projeto foi suportado por uma nova produtora, a Utopia Filmes, que, com uma postura agressiva, arrancava com uma nova visão do cinema português.

Foi no seio dessa produtora que nasceu mais uma das grandes polémicas em Portugal: *Corrupção*¹⁶⁰. O filme seria realizado por João Botelho, um dos nomes centrais do cinema português desde os anos 80, mas acabaria por não ser assinado por ele. Depois de uma disputa na mesa de produção entre Botelho e o produtor do filme, Alexandre Valente, Botelho acabaria por renegar a obra, recusando assiná-la. Nascia assim o primeiro filme português sem realizador. O projeto, ainda assim, acabaria por fazer um excelente resultado de bilheteira, com mais de 200 mil espectadores. Numa lógica subsequente a este filme, o produtor Alexandre Valente assumiu a realização de *Second Life* (2009), com a mesma aposta estética da produtora, mas com piores resultados, tanto a nível de bilheteira como de coerência cinematográfica.

Curiosamente, um dos mais consistentes autores comerciais portugueses, durante essa década, acabou por ser António-Pedro Vasconcelos que, de certa forma, inaugurou os sucessos de bilheteira no cinema português já nos anos 80 com o citado *Lugar do morto*. Depois de um regresso fulgurante com *Jaime* (1999), a década começou com o filme menos bem recebido: *Os imortais* (2003), uma história onde o autor regressava à temática da guerra colonial. Já no final da década, o realizador voltaria aos sucessos com *Call Girl* (2007), uma história de suborno a um presidente de câmara através de uma prostituta de luxo; e *A bela e o paparazzo* (2010), uma comédia romântica, passada em Lisboa, entre uma atriz e um fotógrafo de escândalos, que pretendia aproximar-se das comédias à portuguesa dos anos 40. Entre um cinema com marca intelectual e um com propensão comercial Vasconcelos tenta um equilíbrio muito difícil, que

nunca agradará à crítica de cinema e que motivará intensas discussões nos jornais aquando da estreia dos filmes.

Para além de Vasconcelos e com a hibernação de Leitão, surge o novo *enfant terrible* do cinema comercial: Leonel Vieira. Desde o seu início “prometedor” no final dos anos 90, com *Zona J* (1998), que obteve mais de 240 mil espectadores, Vieira prossegue um programa específico. Ainda trabalhou com outras produtoras em: *A selva* (2002), uma adaptação de Ferreira de Castro numa coprodução luso-brasileira, e *Um tiro no escuro* (2005); mas acabaria por criar a sua própria estrutura de produção, a Stopline Films, que produziu *O julgamento* (2007) e o polémico *Arte de roubar* (2008). Este último filme pode ser considerado o protótipo de projeto realizado por Vieira: um argumento bastante ritmado, com muitas cenas de ação e humor, uma estilização visual publicitária, numa tentativa de criar um *blockbuster* português. Também por isso, numa decisão polémica, Vieira assumiu, neste filme, os diálogos em inglês (tendo em vista um potencial de mercado fora do país). Contudo, o mercado português não tem reagido bem aos seus filmes, já que eles têm feito números bastante modestos, entre 10 mil a 30 mil espectadores (exceptuando *A selva*, que atingiu 80 mil espectadores). Também a sua distribuição internacional não tem conseguido o impacto desejado e os resultados foram nulos.

Uma nova estrutura de produção também surgiu no mercado português, recuperando uma antiga marca de produção de música: a Valentim de Carvalho. A sua divisão para o cinema (Valentim de Carvalho Filmes) adoptou uma postura de criação de produtos para o grande mercado, de que o exemplo mais mediático foi *Amália, o Filme* (2008), um *biopic* sobre a lenda do fado e figura cimeira da cultura portuguesa do século XX, Amália Rodrigues. Com uma linguagem típica de um cinema comercial visualmente bem produzido, o filme aproxima-se de uma estética televisiva e com os pressupostos já enunciados noutros autores do cinema comercial. Para esse projeto, a produtora escolheu Carlos Coelho da Silva como realizador. Produtora e realizador juntaram-se, de novo, no projeto *Uma aventura na casa assombrada* (2009), a primeira tentativa portuguesa de fazer um filme específico para um público infanto-juve-

160 O filme adapta a história pessoal de Carolina Salgado, uma ex-prostituta e ex-companheira de Pinto da Costa, um dos mais influentes homens do Norte, devido à presidência do F.C.Porto, um dos mais carismáticos e vencedores clubes de futebol portugueses.

nil, aproveitando o sucesso da série de livros que adapta (a série *Uma Aventura*, 1982-2010, da autoria de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada).

Nesse contexto, o cinema comercial português atingiu uma certa maturidade nesta década. No entanto, a contínua situação de fragilidade do mercado português nunca permitirá o crescimento, ou mesmo sustentação, de várias dessas produtoras audiovisuais, cuja viabilidade é desafiada a todo o momento.

Ruturas (das curtas às longas: novos valores para o futuro)

O início da década marca um ponto nevrálgico da emergência de novos cineastas no panorama português. Essa pequena revolução deu-se em paragens menos mediáticas, através de um conjunto de realizadores que, apesar das suas diferenças, começaram a experimentar no campo da curta-metragem. Sinal dessa vitalidade é a publicação de um artigo no jornal *Público*, da autoria de um dos mais eminentes críticos de cinema portugueses, Augusto M. Seabra, que chamava a atenção para um possível nascimento de uma geração de cineastas¹⁶¹ que trabalhavam especificamente na curta-metragem (Seabra, 2000: 11). Este movimento nas curtas-metragens teve o seu momento fulcral, desde o início da década de 90, anualmente, no Festival de Curtas-Metragens de Vila do Conde, que funciona como um radar da produção nacional. Esta explosão da curta-metragem foi um efeito direto da diversificação das políticas de apoio ao cinema iniciadas logo no início da década de 90 (quando nasceram os apoios específicos a curtas-metragens). Mas o período decisivo para o crescimento exponencial da produção de filmes de curta duração deu-se apenas no final da década, com o aumento significativo dos apoios públicos: “no período 1998/2000 foram (...) apoiadas [pelo ICAM] 59 curtas-metragens” (Costa, 2000: 6), ao contrário das 22 que foram produzidas desde que em 1992 foram introduzidos apoios específicos a curtas-metragens¹⁶². Esse apoio massivo a esse for-

mato possibilitou uma janela de oportunidade para a experimentação e para o surgimento de novos valores que tinham, assim, a possibilidade de se mostrar.

É no ano 2000 que a Agência da Curta Metragem publica um interessante estudo denominado “Geração Curtas”, que permitiu fazer um balanço da produção de curta-metragem na década anterior. À distância, poderemos ver agora que seria nesses anos de final de década e do início do século XXI que uma série de novos realizadores começaria a experimentar diferentes abordagens no formato curto. Entre eles estavam nomes como Sandro Aguilar (*Estou perto*, 1997; *Sem movimento*, 2000; *Corpo e meio*, 2001), Miguel Gomes (*Entretanto*, 1999; *Inventário de Natal*, 2000; *31*, 2001); Raquel Freire (*Rio Vermelho*, 1999); António Ferreira (*Respirar (debaixo d'água)*, 2000); Tiago Guedes/Frederico Serra (*O ralo*, 1999; *Acordar*, 2001); Jorge Cramez (*Erros meus*, 2000; *Venus Velvet*, 2002). Para além desses autores, outros integraram esse novo “movimento” já com curtas-metragens na década de 90, como Marco Martins, João Pedro Rodrigues ou Margarida Cardoso, entre outros.

Entre todos há algumas características comuns, apesar da sua diversidade criativa e isso sente-se, sobretudo, na necessidade de pensar a estética própria do filme (e da curta-metragem como género). Também as histórias (apesar de muito diferentes entre os realizadores) provam que há uma certa distância de um discurso enraizado no cinema português sobre a sua diferença, como nota Augusto M. Seabra: “Um dos dados mais interessantes da proliferação de curtas metragens nos últimos anos é o facto de ocorrer exteriormente à reiteração de uma tal ‘diferença portuguesa’” (Seabra, 2000: 15). Para Seabra, apesar da existência de diferenças, nesta Geração Curtas “predomina um cosmopolitismo com evidentes sinais de um novo paradigma cinéfilo” (Ibidem: 11).

Para além das novas circunstâncias cinematográficas desses filmes, apareceu também um novo paradigma de produção, com o surgimento de diversas estruturas de produção novas como reflexo do apoio constante do ICAM. Outra mudança, radical, deu-se com a massificação da produção em vídeo digital que, de certa forma, passaria a constituir uma realidade alternativa ao cus-

161 Seabra teve o cuidado de titular o seu artigo com o plural: “Gerações Curtas”.

162 Ainda nos anos 70 foram apoiadas algumas curtas-metragens, embora no início dos anos 80 esses apoios tenham sido interrompidos por manifesta falta de dinheiro, concentrando os apoios em longas-metragens (Seabra, 2000b: 13-14).

to exagerado da película¹⁶³. Passaríamos a contar, nesses anos, com produtoras como O Som e a Fúria, Zed Filmes, Rosa Filmes, Contracosta, Terra Filmes, o núcleo à volta dos Artistas Unidos e até a passagem à produção cinematográfica de produtoras de publicidade, como a Krypton ou a Diamantino Filmes.

Apesar das curtas-metragens terem tido alguma difusão para além dos festivais (houve um pico de estreias comerciais em 2003, com 16 curtas distribuídas em complemento com longas-metragens¹⁶⁴), a grande importância destas gerações curtas foi a passagem desses realizadores para a longa-metragem. A relevância futura da década de 2000 passará certamente também (mas não só) pelas primeiras obras desses realizadores. Convém lembrar, também, que, para essa conjuntura, muito ajudou a criação de subsídios específicos para a produção de primeiras (e segundas) obras de longa-metragem pelo ICAM, em 1996¹⁶⁵. É, pois, neste sentido, que poderemos dizer que a década de 2000 foi também uma década de primeiras obras, muitas delas recebidas com bastante entusiasmo e que voltaram a ser recompensadas com a presença nos maiores festivais internacionais.

Logo em 2000, surgiu a primeira obra de João Pedro Rodrigues, *O fantasma* (2000), que já tinha obtido algum impacto crítico, em festivais, com a sua curta *Parabéns!* (1997). *O fantasma* é uma aventura por uma Lisboa noturna e quase desconhecida e inaugura uma temática frontalmente gay que popularizou Rodrigues em muitos festivais gays e lésbicos que foram aparecendo por todo o mundo. Para além disso, com uma presença em Veneza, Rodrigues granjeou também uma forte personalidade cinematográfica, muito diferente de tudo o que se vira até então. Mais tarde, Rodrigues apresentaria ainda *Ode-te* (2005), sobre um par improvável que se junta depois da morte (física ou psi-

cológica) dos seus amores; e *Morrer como um homem* (2009), um filme sobre um travesti que quer mudar de sexo e tem uma relação conflituosa com o seu namorado. Ambos estiveram presentes em Cannes. Rodrigues é um autor com um olhar bastante personalizado, mostrando uma realidade urbana bastante diversa do panorama dominante no cinema português e trabalhando, muitas vezes, no interior dos códigos dos géneros cinematográficos.

Um outro grupo de cineastas surgiu com obras de estreia bastante interessantes: Marco Martins e a dupla Tiago Guedes/Frederico Serra. Esses cineastas têm em comum a particularidade de terem vindo da publicidade, género onde gozam de grande prestígio e onde possuem um portfólio de projetos para diversas marcas empresariais. Estes filmes publicitários são marcados por uma estilização minuciosa da imagem, e permitiram desfrutar, para isso, de grandes orçamentos e de uma capacidade contínua de experimentação. Marco Martins, por exemplo, surpreendeu o panorama cinematográfico português com *Alice* (2005), um filme baseado numa história verídica sobre Mário, um pai que altera toda a sua vida para procurar a filha que desapareceu. A desestruturação toma conta do núcleo familiar, afastando progressivamente Mário e Luísa (a mãe). Essa linha narrativa coloca-se no centro de uma construção cinematográfica que aposta numa visão de Lisboa estilizada, com azuis esverdeados sob uma chuva ininterrupta e invernososa. Foi um dos grandes choques do cinema português com o real, o que valeu um razoável sucesso público (34 mil espectadores) e uma presença no Festival de Cannes. Já no final da década, Martins apresentou a sua segunda longa-metragem, *Como desenhar um círculo perfeito* (2010), uma história sobre um amor entre irmãos, de novo passada numa Lisboa fria e chuvosa, e que demonstrou a capacidade do realizador conseguir construir histórias intensas sobre relações tempestuosas e contraditórias (neste filme é toda a família que vive num confronto silencioso).

Tiago Guedes/Frederico Serra apareceram no cinema já com algum currículo em telefilmes (Tiago Guedes já tinha realizado três telefilmes para a SIC e RTP, um deles em parceria com Frederico Serra) e curtas-metragens. A sua estreia nas longas deu-se com *Coisa ruim* (2005), uma experiência no cinema

163 Discutimos, em mais detalhe, o panorama de produção das curtas-metragens na década de 2000, no texto: "O futuro próximo - dez anos de curtas-metragens portuguesas (2000-2009)" (Ribas e Dias, 2010).

164 Cinema Portugal 2007. Disponível em <<http://www.ica-ip.pt/catalogo/catalogo.html>>.

165 Ainda nos anos 90 serão apoiadas longas que se estreiarão nos anos 2000 de João Pedro Rodrigues, Raquel Freire ou Margarida Cardoso.

de terror, localizado numa aldeia do interior de Portugal e que levaria o filme a fazer algum culto pelos fãs do género. Será, contudo, com *Entre os dedos* (2008) que os cineastas atingiram a sua maturidade fílmica, apresentando uma história realista a que aplicam a estrutura narrativa do filme-mosaico. No filme confluem várias histórias: uma família de desempregados que vive no exterior de Lisboa e que enfrenta tempos difíceis de desemprego; um filho que, prestes a morrer, não se relaciona bem com a mãe; e uma enfermeira que não consegue compreender o pai, um ex-soldado da guerra colonial com sintomas de stress pós-traumático. Desde a temática (o desemprego, as margens sociais, a doença) até à construção das cenas, o filme mostra uma necessidade da ficção voltar a encarar o real, detalhando a vida contemporânea. Para além disso, a imagem a preto e branco e a câmara ao ombro mostram uma tentativa de trabalhar visualmente o filme.

Com uma promissora curta-metragem e trabalhando totalmente fora dos centros de decisão apareceu António Ferreira, cujo *Respirar (debaixo d'água)* (2000) ganhou respeito no mundo cinematográfico. Sediado em Coimbra, Ferreira estreou-se nas longas com *Esquece tudo o que te disse* (2002), um drama sobre uma família de alta burguesia, onde se demonstra a capacidade de Ferreira trabalhar os seus atores para criar ambientes dramáticos com uma história linear. O realizador terminaria a década com uma adaptação de um conto de José Saramago, *Embargo* (2010). Também Jorge Cramez, depois de um percurso interessante nas curtas, rompeu pelas longas com um subversivo *O capacete dourado* (2007), que mostrou, mais uma vez, como o cinema português gosta de personagens marginais e de jovens adultos em crise. É também dentro dessa lógica que surge Hugo Vieira da Silva com *Body rice* (2006), um filme radical sobre estados de sítio da juventude, numa paisagem desolada do Alentejo, mostrando a reação de jovens burgueses a uma cultura de drogas.

Outro núcleo de produção se juntou a essa nova vaga ancorado na produtora O Som e a Fúria, criada para sustentar uma vaga enorme de curtas-metragens e que apoiou a estreia nas longas de Miguel Gomes e Sandro Aguilar. O primeiro surgiu com *A cara que mereces* (2004), um exercício iconoclasta sobre

as formas de regresso à infância, povoado de citações cinéfilas¹⁶⁶. Com uma recepção fria (só recuperada mais tarde), Gomes só se tornou uma certeza cinematográfica com o sucesso tremendo de *Aquele querido mês de Agosto* (2008). O filme coloca-se, durante o mês de agosto, no interior de Portugal e é, na verdade, uma mistura de três diferentes registos: o carácter documental das festas de aldeia (a primeira parte); a ficção pré-escrita sobre um casal de jovens nas suas férias de verão (a segunda parte); e uma espécie de *making of* do filme que é transversal a toda a narrativa. O resultado é um híbrido, sem classificação, mas que é capaz de surpreender pela sinceridade do gesto e da forma como trata as suas personagens (verídicas ou ficcionais). Nas palavras de Luppi Bello, Miguel Gomes “comete a proeza de, sem quaisquer laivos de autocomplacência e no registo do humor, uma doçura e uma estima pelo humano absolutamente raros, elevar à estatura de figuras de tragédia grega as personagens ‘banais’ [de um filme que tem] um olhar desideologizado e, por isso, límpido, verdadeiramente realista” (Bello, 2009). O filme esteve em Veneza e fez um percurso invejável por vários festivais, arrecadando diversos prémios. O seu sucesso em Portugal permitiu uma bilheteira de cerca de 20 mil espectadores e o filme tem estreado comercialmente em vários países (França, Brasil, Bélgica, México). No panorama da crítica internacional, com este filme, Gomes tornava-se mais um nome referência da inclassificável cinematografia portuguesa.

Sandro Aguilar, pelo contrário, apenas avançou para a longa-metragem quase no final da década, com *A zona* (2009), que, infelizmente, teve fraca bilheteira e muita incompreensão (até em festivais), devido à estrutura labiríntica e não-linear do seu argumento. Ainda assim, gostaríamos de arriscar que se antevê em Aguilar um dos autores mais promissores do cinema português, confirmando-o como um cineasta visual, capaz de criar ambientes puramente cinemáticos e com uma concentração total na cena (que vale quase por si própria). Essa recusa da linearidade, num tempo de formatação narrativa, afasta

166 Miguel Gomes foi, em grande parte dos anos 90, um dos mais destacados críticos de cinema do jornal *Público*.

o espectador comum que não consegue ser atraído para a história. Contudo, o filme é espantosamente bem construído do ponto de vista visual, demonstrando uma capacidade rara para fazer uma poesia da imagem e um sentimento caloroso sobre a relação entre as personagens. Os seus filmes vivem sem diálogos e são exercícios imagéticos e sonoros (o trabalho do som é denso, repleto de camadas autónomas) muitas vezes relacionados com géneros cinematográficos como o terror ou o fantástico, misturando aspectos documentais e ficcionais. Aguilár mantém um percurso sólido nas curtas-metragens, destacando-se, durante esta década, entre cerca de uma dezena, filmes como *Corpo e meio* (2001), *Remains* (2002) e *Voodoo* (2010).

Por outro lado, algumas jovens cineastas também tiveram a possibilidade de experimentar o formato longo. Destacam-se, nesse caso, Raquel Freire, Catarina Ruivo e Margarida Cardoso. Em Raquel Freire, a importância está na força com que as personagens enfrentam as suas histórias particulares, recheadas de amores violentos e relações conflituosas. A realizadora iniciou o seu percurso com *Rasganço* (2001) e teve a sua segunda oportunidade com *Veneno cura* (2007). O primeiro passa-se em Coimbra e o segundo no Porto e apresentam um roteiro alternativo das cidades através de uma leitura muito pessoal da autora. Há uma marca forte em Raquel Freire, que talvez tenha que resgatar a construção de uma história mais perceptível. No caso de Catarina Ruivo, a história faz-se, também, de duas longas-metragens: *André Valente* (2004) e *Daqui P'rá Frente* (2007). Os filmes apresentam uma visão bastante noturna e pessoal de Lisboa e histórias de desencontros familiares. No primeiro caso, à volta de uma criança, André, e a vida incerta de uma família em desagregação: o pai desapareceu e André substituirá essa figura pela de um imigrante de leste que vive no seu prédio; no segundo caso, à volta de um casal (ela, esteticista; ele, polícia) que tenta ultrapassar as suas divergências. Finalmente, Margarida Cardoso, depois de várias curtas e documentários nos anos 90, acabaria por se estreiar, na longa-metragem, com *A costa dos murmúrios* (2004). O filme foi muito bem recebido pela crítica e adapta um dos romances mais relevantes da literatura portuguesa contemporânea, o homónimo *A costa dos murmúrios* (1988), de Lídia

Jorge. O filme aborda, de forma surpreendente, o declínio de um tempo colonial, em Moçambique nos final dos anos 60, contando a história de uma mulher, Evita, que vê o seu marido, um soldado a cumprir serviço militar, a alterar a personalidade e os seus comportamentos devido ao envolvimento na guerra. Com um novo ponto de vista – uma mulher perdida num contexto colonial e de guerra – o filme mostra o absurdo das relações coloniais e da submissão da mulher face ao homem.

Curiosamente, num exercício de diversificação e de procura de financiamentos, parte importante destes autores mantiveram a realização de curtas-metragens durante a década. Nesse sentido, os anos 2000 serviram para as curtas-metragens se institucionalizarem como um género autónomo, ainda que com poucos modelos de distribuição (que passam, sobretudo, por festivais). A esse nível é importante notar a criação da Agência da Curta-Metragem (entidade próxima do Festival de Curtas-Metragens de Vila do Conde), que teve, durante a década, um trabalho intenso na distribuição das curtas-metragens portuguesas para exibição internacional (em festivais, mas também em programas paralelos de exibição). As curtas permitiram, assim, um trabalho continuado a alguns autores, como Sandro Aguilár, Miguel Gomes ou João Figueiras e possibilitaram, no final da década, o surgimento de novos realizadores¹⁶⁷, de que se destacam João Nicolau (*Rapace*, 2006, e *Canção de amor e saúde*, 2009), Cláudia Varejão (*Fim de semana*, 2007, e *Um dia frio*, 2009) e João Salaviza (*Arena*, 2009).

Finalmente, a primeira década do século XXI serviu para consolidar, no panorama português, os géneros de animação e documentário. No caso do primeiro, continuou a ser paradigma um certo cinema de animação tradicional, com filmes realizados com técnicas artesanais e bastante demoradas. São relevantes, neste período, o sucesso crítico e de público (sobretudo na enorme presença em festivais de todo o mundo): *História trágica com final feliz* (2005), de Regina Pessoa; e *A suspeita* (1999), de José Miguel Ribeiro que, no início da dé-

167 Sobre esta nova dinâmica da curta-metragem, nos anos 2000, vide Ribas & Dias, 2010.

cada, em 2000, consegue a proeza de vencer o Cartoon d'Or, um dos maiores prémios da animação. Ribeiro ainda realizará *Abraço do vento* (2004) e *Passeio de Domingo* (2009). Outros nomes se podem citar, como os casos de Joana Toste, Zepe (José Pedro Cavalheiro) ou um conjunto de novos autores que começam a despontar no universo da animação. A década possibilitará também a diversificação das estruturas de produção e a simplificação de alguns processos através da utilização de meios tecnológicos.

No caso do documentário, a década serviu para consolidar um movimento bastante alargado de novos autores e novos processos (o digital e a fuga a um certo formato televisivo) que tinham despontado na década anterior. Esta consolidação passou, também, pela surpresa de ver alguns desses filmes estrearem comercialmente em sala. Por isso, o maior destaque da década vai para *Lisboetas* (2006), de Sérgio Trefaut, que conseguiu cerca de 15 mil espectadores. Outras estreias comerciais foram, entre outros, *Cartas a uma ditadura* (2008), de Inês de Medeiros, *Diários da Bósnia* (2006) de Joaquim Sapinho, *Natureza morta* (2006) e *48* (2010), ambos de Susana Sousa Dias. Outros nomes relevantes desse período são Miguel Gonçalves Mendes, Pedro Sena Nunes, Joana Ascensão, Sílvia Firmino ou Catarina Alves Costa. Grande parte da relevância desses autores passa pelo crescente importância do DocLisboa, como festival de cinema documentário, e por um novo mercado de edição em DVD que se tem tornado bastante ativo nos últimos anos. Em termos de recorrências temáticas, podem-se assinalar as novas vivências da sociedade urbana (em contraste com a desolação dos espaços rurais) ou uma análise pós-colonial sobre a história de Portugal e, em particular, da sua relação com os países africanos e a guerra colonial¹⁶⁸.

Em suma, sentiu-se nessa década uma renovação sem precedentes do cinema português, com a afirmação de um largo conjunto de autores com características próprias e que tem circulado abundantemente nos mercados internacionais (sobretudo festivais, mas também com lançamento comercial). Alguns desses au-

tores, também começaram a figurar em várias listas de nomes a reter no futuro do cinema contemporâneo (em especial, Miguel Gomes e João Pedro Rodrigues).

Um novo e velho mercado (desafios futuros do cinema português)

O mercado português de cinema é bastante particular e assume características dos cinemas nacionais de pequena dimensão: a exiguidade do mercado português não permite produzir cinema apenas do ponto de vista comercial. São necessários apoios estatais para manter uma produção estável e isso transforma as necessidades criativas que, libertas de uma necessidade de público, podem criar objetos inesperados. Contudo, essa singularidade portuguesa tem sido alterada, sobretudo, com o impacto do audiovisual, com a integração europeia e, finalmente, com os novos suportes de difusão. Certamente, muito estará ainda por dizer e estudar no que diz respeito a essas novas realidades, mas elas configuram, desde logo, uma alteração sem precedentes.

Esta mudança lenta, mas significativa, está expressa num dos relatórios desenvolvidos pelo Observatório da Comunicação português, onde é dito: "observa-se um acentuado e generalizado reforço do processo de privatização do consumo de conteúdos cinematográficos na esfera doméstica, transversal à sociedade portuguesa" (Cheta, 2007: 39-40). Nesse estudo são caracterizados diversos grupos socioeconómicos e a sua relação com a experiência cinematográfica. Os dois mais significativos são os "cine-integrados" e os "cine-inovadores" que apostam em formas diversas de ver cinema (no primeiro caso, com uma forte componente da utilização do DVD; no segundo caso, utilizando todas as plataformas, incluindo o download na Internet de banda larga).

A confirmar essa mudança de paradigma estão os números sobre a afluência às bilheteiras, que demonstram o progressivo declínio do *ir ao cinema*¹⁶⁹: os dados finais de 2008 demonstram que foram vendidos quase 16 milhões de bilhetes, ao contrário dos 20 milhões de 1999 (Gonçalves, 2008: 33). Para con-

168 Sobre este novo surto do documentário, cf. Carolin Overhoff Ferreira (2012) e Ana Isabel Soares (2010).

169 Desde 2004, através de um novo sistema de controlo de bilheteiras, o ICA divulga o *box office* semanal das entradas no parque cinematográfico português.

trariar esse cenário, os produtores procuram, como vimos, vias alternativas de difusão (das quais apenas vagamente se conseguem números). Caso evidente disso é a forma como Pedro Costa tem uma difusão mundial da sua obra, através de um circuito paralelo de museus e cinemas de arte. Também *Aquele querido mês de agosto* é um bom exemplo de um filme que, em Portugal, foi um relativo “sucesso” com 20 mil espectadores, mas que teve lançamentos comerciais em vários países. É, por isso, que a economia do cinema português está, necessariamente, a mudar, montando num complexo labirinto de possibilidades. Curiosamente, um filme comercial como *O crime do Padre Amaro* tem uma visibilidade a larga escala em Portugal, mas não ultrapassa o mercado interno (e mesmo esse sucesso não permite recuperar o dinheiro investido). São vias alternativas, caminhos diversos que o cinema português terá que percorrer.

Para além disso, há evidentes sinais de uma pujança criativa em novíssimos realizadores, através do contínuo apoio do ICA, mas também através de programas alternativos como os da Fundação Gulbenkian, ou então através de produções autónomas apoiadas na capacidade dos novos formatos digitais diminuírem, drasticamente, o orçamento dos filmes. Criam-se novas estruturas de produção, numa explosão de pequenas produtoras que criam objetos diversos, desde o projeto particular de cinema até ao filme institucional. Desse universo, será importante destacar produtoras como a Filmes do Tejo ou O Som e a Fúria, que têm sabido gerir projetos e destacá-los internacionalmente (incluindo o desenvolvimento de coproduções). Os festivais passaram também a ser uma janela de exibição decisiva. A década de 2000 ficará marcada pelo surgimento de três festivais importantes: o IndieLisboa, o DocLisboa, e o Estoril Film Festival. Para além destes, continuam a ser marcos anuais do cinema português: o Fantasporto, o Curtas Vila do Conde ou o Cinanima. Mas em várias cidades do país, surgem pequenos festivais que são oportunidades de exibição alternativa (aproveitando, também, uma recuperação do parque de teatros municipais).

Em 2010, para além de uma diversidade contínua nas longas-metragens que estreiam (que vão desde o filme *comercial/televisivo* até ao risco mais artístico), há, apesar das indefinições institucionais, sinais de um horizonte fu-

turo. Como exemplo paradigmático dessa realidade podemos ver o Festival de Cannes 2009, onde estiveram presentes cinco filmes portugueses, desde o consagrado Pedro Costa, passando por João Pedro Rodrigues e terminando com a nova promessa chamada João Nicolau. Mas a cereja em cima do bolo foi a atribuição da Palma de Ouro (a primeira no cinema português) para a curta-metragem de um jovem realizador, João Salaviza, com *Arena*¹⁷⁰. O cinema português vive assim num modo esquizofrénico, financeiramente dependente das conjunturas e com um caminho político indefinido. Diremos, por isso, que, mesmo com os ecos profundos da crónica de uma morte anunciada, com as contradições económicas e os ciclos contínuos em crise, o cinema português respira um novo futuro.

170 Esta visibilidade internacional arrancaria definitivamente nos primeiros anos da década de 2010, com vários filmes premiados em festivais internacionais e uma circulação comercial internacional sem precedentes.

BIOGRAFIA DOS AUTORES

Carolín Overhoff Ferreira é professora de Cinema Contemporâneo da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). É autora de *Identity and difference – Postcoloniality and transnationality in lusophone films* (2012), *Diálogos africanos – Um continente no cinema* (2012) e de *Novas tendências na dramaturgia latino-americana* (1999). Organizou *O cinema português através dos seus filmes* (2007), *Dekalog – On Manoel de Oliveira* (2008) e *Terra em transe – Ética e estética no cinema português* (2012). Publicou em revistas nacionais e internacionais como *Modern Drama*, *Adaptation*, *Camera Obscura*, *Studies in European Cinema*, *Journal of African Cinema*, *Concinnitas*, *Tempo Brasileiro*, *Third Text*, *Latin American Theater Review*, *Forum Modernes Theater*, entre outras. É membro do Conselho Consultivo da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM).

Daniel Ribas é professor convidado no Instituto Politécnico de Bragança, no campo dos estudos filmicos. É também doutorando na Universidade de Aveiro e prepara sua tese, na área dos Estudos Culturais, sobre a identidade nacional nos filmes de João Canijo. Escreveu capítulos de livros sobre cinema português contemporâneo e editou duas publicações: *Agência – Uma década em curtas e Puro cinema – Curtas Vila do Conde 20 anos depois*. É membro fundador e da direção da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM). Licenciou-se em Som e Imagem (especialização Argumento) na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e tem um percurso profissional como argumentista. É coordenador editorial e membro da equipe de progra-

mação do Curtas Vila do Conde – Festival Internacional de Cinema. É ainda editor de *Drama – Revista de Cinema e Teatro*.

Jorge Cruz é graduado em Educação Artística – História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) (1983), é mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (1990) e doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) (2002). Professor adjunto do Instituto de Artes e coordenador do programa de pós-graduação em Artes da Uerj, possui bolsas Prociência e Jovem Cientista da Faperj. Tem experiência artística em performance e cinema/vídeo, com ênfase em roteiro e direção cinematográficos. Na academia, atua principalmente nos seguintes temas: cinema, comunicação, artes, performance e roteiro cinematográfico. Organizou o livro *Gilles Deleuze: sentidos e expressões* (Ciência Moderna, 2006). Realizou a *Performance-livro* (2011) e a *Máquina-performance* no Rio de Janeiro (2009); o curta-metragem *A quadrilha* (2002), em 35mm; e escreveu e apresentou o programa *A Balada do Louco*, na web rádio Revolução FM (<www.radiorevolucaoofm.com.br>), de 2009 a 2011.

Leandro Mendonça é professor e pesquisador de Cinema e Economia da Cultura, com graduação em Direito pela Universidade Federal Fluminense (UFF) (1984), mestrado e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP) (2007). Atualmente é professor do curso de Produção Cultural da UFF, do PPGCA/UFF – Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – e no PPED/UFRJ – Pós-graduação em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento, Pesquisa Cinema, Políticas Culturais e Direito Autoral. Possui larga experiência na área de cinema, com ênfase em administração de espaços culturais e produção de filmes e editoria. É autor de *A crítica de cinema em Moniz Vianna* e organizador do livro *Aspectos do cinema português*. Coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisa em Direito, Artes e Políticas Culturais (Nedac) e o Laboratório de Cinema e Vídeo (LCV), este último um projeto interdisciplinar com a Uerj, onde é líder

do grupo de pesquisa Pensamento e Experiência. Atua na área das artes, dos direitos autorais e é membro da Comissão de Direitos Autorais da OAB-RJ (2007-2009; 2010-2012).

Manuela Penafria é doutorada pela Universidade da Beira Interior (UBI) (2006) e docente nos cursos de licenciatura e mestrado dessa universidade. Seus interesses de investigação são teoria do cinema, história e estética do documentário e análise de filmes. É investigadora do Labcom (<www.labcom.ubi.pt>) e coeditora da revista DOC On-line (<www.doc.ubi.pt>). Membro do Conselho Consultivo da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM).

Maria do Carmo Piçarra é investigadora do Centro de Investigação de Media e Jornalismo (CIMJ/UNL) e professora de Políticas Públicas Culturais no Instituto Universitário de Lisboa ISCTE/IUL. É doutorada em Ciências da Comunicação, e, entre outras publicações, é autora de *Salazar vai ao cinema – O “Jornal Português” de actualidades filmadas* (2006) e *Salazar vai ao cinema 2 – A “Política do Espírito” no “Jornal Português”, além de ter coordenado Angola, o nascimento de uma nação – O cinema do império* (2013). Coedita a ANIKI – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento.

Michelle Sales é bacharel em Comunicação (UFC, 2003), mestre em Comunicação Social (PUC-RJ, 2006), doutora em Estudos de Literatura (PUC-RJ, 2010). Pesquisadora visitante da Universidade de Coimbra ao longo de 2008, no âmbito do estágio de doutoramento Capes/PDEE. Pesquisadora colaboradora do grupo Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais, do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CeisXX), da Universidade de Coimbra. Professora adjunta da Escola de Belas-Artes da UFRJ. Coordenadora da pós-graduação *lato sensu* Editoração – O Mercado do Livro, no Iuperj. Curadora da mostra Novo Cinema Português (2009), do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). Curadora da I Mostra de Cinema Português Contemporâneo, patrocinada pela Caixa Cultural, nas cidades do Rio de Janeiro e de São

Paulo (2012) e curadora da mostra Homenagem a Fernando Lopes, na II Mostra de Cinema Português Contemporâneo (2013).

Paulo Cunha é investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, onde integra o grupo de trabalho Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais. É licenciado e mestre em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e está a concluir o doutorado em Estudos Contemporâneos na mesma universidade. É dirigente da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM) e do Cineclub de Guimarães. É responsável editorial do projecto *Nós por cá todos bem*. Tem publicado diversos artigos em publicações internacionais sobre cinema português e cinemas lusófonos.

Tiago Baptista trabalha como conservador e investigador na Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema desde 2002. É docente no programa CIEE da Universidade Nova de Lisboa (UNL) e na Universidade Católica Portuguesa (UCP). É também investigador associado do Instituto de História Contemporânea da UNL, investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da UCP e membro fundador e atual vice-presidente da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM). É também coeditor da *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*. Tem se dedicado à história do cinema português, tema sobre o qual escreveu vários artigos em Portugal e no exterior. É autor de uma dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação (FCSH/UNL) intitulada *Tipicamente português – O cinema ficcional mudo em Portugal* (2004) e, entre outros, dos livros *A invenção do cinema português* (Tinta-da-china, 2008) e *Ver Amália – Os filmes de Amália Rodrigues* (Tinta-da-china, 2009). Desenvolve atualmente seu doutorado na Universidade de Londres sobre o conceito de “clip culture”.

Wagner Pinheiro Pereira é professor adjunto de História da América do Instituto de História e do Programa de Pós-Graduação em História Compara-

da da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e coordenador do Laboratório de Estudos Históricos e Midiáticos das Américas e da Europa (LEHMAE-UFRJ). Participou como pesquisador convidado do Instituto Multinacional de Estudos Americanos, da Universidade de Nova York, do Centro Antissemitismo, da Universidade Técnica de Berlim (Alemanha), e do Conselho de Investigação Científica (Espanha). Entre suas principais publicações destacam-se o livro *O poder das imagens – Cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)* (Alameda, 2013) e os textos “Nazismo e do Holocausto” (em *Judaísmo e globalização: espaços e temporalidades*, coord. de Helena Lewin, 7Letras, 2010) e “O espetáculo do poder: políticas de comunicação e propaganda nos fascismos europeus e nos populismos latino-americanos (1922-1955)” (em *Do político e suas interpretações*, org. de Raphael Nunes Nicoletti Sebrian e outros, Pontes, 2009), entre outras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Richard. The Perils of Pathé, or the Americanization of Early American Cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Los Angeles: University of California Press, 1995.

ALMEIDA, Manuel Faria. Cinema português. *Boletim do Instituto Português de Cinema*, Lisboa, 1977.

ANDRADE, José Navarro de. *Fernando Lopes por cá*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1996.

ANTÓNIO, Lauro. *Cinema e censura em Portugal: 1926-1974*. Lisboa: Arcádia, 1978.

ANTUNES, João; MATOS-CRUZ, José de. *O cinema português: 1896-1998*. Lisboa: Lusomundo, [1998].

AZEVEDO, Cândido de. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano*: Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiofusão, livro. Lisboa: Caminho, 1999.

AZEVEDO, Manuel de. *Perspectiva do cinema português*. Porto: Clube Português de Cinematografia/Cine-Clube do Porto, 1951.

BAECQUE, Antoine; PARISI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999.

BAPTISTA, Tiago (Org.). *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses tipicamente portugueses*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003.

_____. The most Portuguese village in Portugal: Tradition in the age of its technical reproducibility. In: KRIZNAR, Nasko (Org.). *How do we visualize culture? Representations of Culture in the Light of Ethnographic Film*. Liubliana: Archiv Republike Slovenije, 2006.

_____. Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932). *Ler História*, Lisboa, n. 52, pp. 29-56, 2007.

- _____. *A invenção do cinema português*. Lisboa: Tinta da China, 2008a.
- _____. *As cidades e os filmes: uma biografia de Rino Lupo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2008b.
- _____. Documentário, modernismo e revista em "Lisboa, Crónica Anedótica". *Doc On-line*, Covilhã, n. 6, ago. 2009a. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/06/artigo_tiago_baptista.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2009.
- _____. Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português. *Estudos do Século XX*, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, 8, 2009b.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi. Implosão no cinema português: duas faces de uma mesma moeda. *P – Portuguese Cultural Studies*, Utrecht, n. 3, pp. 19-32, 2010.
- BOGALHEIRO, José. Escola de cinema. *Revista de Cinema*, Lisboa, 1, pp. 44-53, nov. 1988.
- CABO, Ricardo Matos. *Cem mil cigarros*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- CARDOSO, Joana Amaral. Cinefilia anos 80 – modo de usar. *Público*, Lisboa, 18 jun. 2010.
- CARVALHO, F. de. Sereia de pedra. *Invicta Cine*, Porto, ano I, n. 2, 27 abr. 1923.
- CASETTI, Francesco. *Teorias del cine*. Madri: Cátedra, 1994.
- CENTRO PORTUGUÊS DE FOTOGRAFIA. *Manual do cidadão Aurélio da Paz dos Reis*. Porto, 1998.
- CHETA, Rita. *Cinema em ecrãs privados, múltiplos e personalizados: Transformação nos consumos cinematográficos*. Lisboa: OberCom, 2007. Disponível em: <<http://www.obercom.pt/content/452.np3>>. Acesso em: 24 ago. 2013.
- CINÉFILO, n. 197, Lisboa, 28 maio 1932.
- CINÉFILO, n. 252, Lisboa, 17 jun. 1933.
- CINEMA Educativo. Lisboa: Relatório da Comissão do Cinema Educativo, 1935.
- CINEMA Novo Português 1960-1974. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985.
- CINEMA PORTUGUÊS: Subsídios oficiais. IPC – A política (de qualidade) no Comando. *Cinéfilo*, 16 mar. 1974.
- CINEMATECA PORTUGUESA. *Aurélio da Paz dos Reis*. Lisboa, 1996.

- CLÁUDIO e António. *Cine*, Lisboa, n. 1, jun. 1928.
- CLETO, Germano. *Rumos do cinema português*. Lisboa: FAOJ, 1979.
- COELHO, Eduardo Prado. *Vinte anos de cinema português 1962-1982*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- CONCEIÇÃO, Manuel. O Movimento Cine-Clubista. *Latitudes*, 15, set. 2002.
- COSTA, A. Horta e. *Subsídios para a história do cinema português 1896-1949*. Lisboa: Empresa Literária Universal, [195-].
- COSTA, Henrique Alves. *Breve história do cinema português: 1896-1962*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- COSTA, João Bénard da. Quesitos sobre a distribuição: prejudicados com as respostas. In: CINEMATECA PORTUGUESA. *70 anos de Filmes Castello Lopes*. Lisboa, 1986.
- _____. *Histórias do cinema português*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1991.
- _____. Breve história mal contada de um cinema mal visto. In: FERREIRA, Victor Wladimiro; CASIMIRO, Jorge. *Portugal 45-95 nas artes, nas letras e nas ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura: 1998.
- _____. Cinema, Portugal e 1900. In: *PORTUGAL 1900*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- _____. A Pedra de Toque – O dito eterno feminino na obra de Manoel de Oliveira. *Camões*, Lisboa, n. 12/13, 2001.
- _____. *Cinema português: Anos Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- _____. *Manoel de Oliveira: Cem anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2008.
- COSTA, José Filipe. *O cinema ao poder*. Lisboa: Hugin, 2002.
- COSTA, Pedro Berhan da. As curtas estão em grande!. In: GERAÇÃO CURTAS: 10 anos de curtas-metragens portuguesas (1991-2000). Vila do Conde: Curtas Metragens, CRL, 2000.
- COSTA, Pedro. Seminar at the Film School of Tokyo (March 2004). In: *PEDRO COSTA Film Retrospective in Sendai 2005*. Sendai: Sendai Mediatheque, 2005.

CRUCHINHO, Fausto. O Conselho do Cinema: notas sobre o seu funcionamento. In: TORGAL, Luis Reis. *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas & Debates, 2001a.

_____. Os passados e os futuros do Cinema Novo. O cinema na polémica do tempo. *Estudos do Século XX*, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, 1, pp. 215-240, 2001b.

_____. The Politics of the Look in Manoel de Oliveira's Oeuvre. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). *On Manoel de Oliveira*. Londres: Wallflower Press, 2008.

CRUZ, Jorge; MENDONÇA, Leandro; MONTEIRO, Paulo Filipe; QUEIROZ, André (Orgs.) *Aspectos do cinema português*. Rio de Janeiro: LCV/Uerj, 2009.

CRUZ, Jorge. Coproduções Brasil-Portugal: reflexões preliminares. In: MOURÃO, Maria Dora Genis et al. (Orgs.). *XVI Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos*. São Paulo: Socine, 2013.

CUNHA, J. Alves da. O cinema nacional. Ao findar do ano. *Cine-Teatro*, Lisboa, ano II, n. 24, 1o jan. 1924.

CUNHA, Paulo. Ferro contra Ferro. Um “Acto de Contrição” do poder no Estado Novo. Coimbra: Trabalho de Seminário de Mestrado apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2003. Disponível em: <http://www.academia.edu/2240861/Ferro_contra_Ferro._Um_Acto_de_Contricao_do_Poder_no_Estado_Novo_2003_>. Acesso em: 24 ago. 2013.

_____. *Os filhos bastardos. Afirmção e reconhecimento do Novo Cinema português 1967-74*. Coimbra: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005. Disponível em: <http://www.academia.edu/2241022/Os_filhos_bastardos._Afirmacao_e_reconhecimento_do_Novo_Cinema_Portugues_1967-74_2005_>. Acesso em: 24 ago. 2013.

_____. O público e o Novo Cinema português. *Estudos do Século XX*, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, 7, pp. 349-360, 2007.

_____. A crítica que mudou a crítica de cinema na imprensa portuguesa: o caso *Diário de Lisboa*, 1968. Notas de comunicação proferida no Colóquio Internacional O Cinema através da Crítica. Cinema, Teoria, Literatura e Crítica de Cinema na Península Ibérica, Coimbra, 2008.

_____. As origens do novo cinema português: o turismo cinéfilo e o novo cinema português. In: *Atas do XI Encontro da Socine*. Brasília: Socine, 2009. Disponível em <http://www.socine.org.br/livro/X_ESTUDOS_SOCINE_b.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2013.

_____. Decadência, regeneração e utopia em João César Monteiro. *P – Portuguese Cultural Studies*, Utrecht, n. 3, pp. 43-50, 2010a.

_____. Audiência de cinema em Portugal – hipótese de trabalho. Comunicação apresentada no II Encontro de Jovens Investigadores do CEIS20, Coimbra, 2010b.

_____. A censura e o Novo Cinema português. In: RIBEIRO, Maria Manuela Tavares (Coord.). *Outros combates pela História*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; CEIS20, 2010c. pp. 537-552.

_____. António Reis e Margarida Cordeiro – Cinema do vivido e do pensado. In: *Panorama 2010. Catálogo da 4a Mostra de Documentário Português*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa; Videoteca Municipal de Lisboa; APORDOC; EGEAC, 2010d. pp. 96-99.

_____. A emissão de cinema português na televisão pública (1957-1974). *Análise Social*, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, v. XLVI, 198, pp. 139-156, 2011a.

_____. Produções António da Cunha Telles: caso de estudo. Notas da comunicação proferida no I Encontro Anual da AIM, Faro, 2011b.

_____. A recepção de Manuel Guimarães na imprensa portuguesa. In: NOGUEIRA, Isabel (Org.). *A crítica nas artes: fundamentos, conceitos e funções*. Coimbra: CEIS20, 2011c. pp. 13-27.

_____. Radicalismo e experimentalismo no Novo Cinema português 1967-74. In: LOPES, Frederico (Org.). *Cinemas em Português: Actas das II Jornadas*. Covilhã: Labcom, 2011d. pp. 83-92.

_____. Os festivais de cinema na internacionalização do novo cinema português. In: LOPES, Frederico (Ed.). *Actas das IV Jornadas Cinema em Português*. Covilhã: Labcom, 2012a.

_____. Coproduções em português: um breve balanço. In: CRUZ, Jorge; MENDONÇA, Leandro (Orgs.). *Os cinemas dos países lusófonos*. Rio de Janeiro: Uerj/UFF, 2012b. pp. 21-27.

_____. Cineclubismo e censura em Portugal (1943-65). In: *Atas do II Congresso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine en español e en portugués*. Salamanca: Centro de Estudos Brasileiros, 2013a.

_____. Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção. In: BAPTISTA, Tiago; MARTINS, Adriana (Orgs.). *Atas do II Encontro Anual da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento*. Lisboa: AIM, 2013b. Disponível em <<http://aim.org.pt/atas/Atas-IIEncontroAnualAIM.pdf>>. Acesso em: 24 ago. 2013.

_____. O Mal Amado. O último filme português vítima da censura fascista. *JG-Cinema.com*, 2013c. Disponível em: <<http://www.jgcinema.com/index.php?lang=po>>. Acesso em: 26 ago. 2013.

_____. A censura depois da censura: o caso dos filmes eróticos e pornográficos (1974-76). In: CABRERA, Ana (Org.). *Censura nunca mais! a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia, 2013d. p. 177-204.

_____. Manoel de Oliveira e o Novo Cinema português. In: FERREIRA, Carolin Overhoff. *Manoel de Oliveira*. São Paulo, no prelo (a).

_____. Um cinema invisível. A produção de curtas documentais no cinema português (1950-80). In: VIEIRA, Patrícia; SERRA, Pedro. *Imagens achadas: documentário, política e processos sociais em Portugal*. Lisboa: Nova Vega, no prelo (b).

DUARTE, Fernando. *João Tavares e o primitivo cinema português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.

ESQUÍVEL, Patrícia. *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*. Lisboa: Colibri; IHA-FCSH/UNL, 2007.

EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY. Report of the Inter-Ministerial Commission for the Audiovisual Sector. Disponível em: <http://www.obs.coe.int/oea_publ/eurocine/00001524.html>. Acesso em: 26 ago. 2013.

FEDERAÇÃO PORTUGUESA DE CINECLUBES. *Nota sobre os filmes da I Retrospectiva do Cinema Português apresentada pela Cinemateca Nacional*. Lisboa, 1959.

FÉLIX, Pedro. O Concurso “A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal” (1938). In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (Orgs.). *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta, 2003.

FERNANDES, João (Ed.). *Manoel de Oliveira*. v. 1. Porto: Fundação de Serralves; Civilização, 2008.

FERREIRA, António J. *O cinema chegou a Portugal*. Palestra baseada no livro *A fotografia animada em Portugal 1894 – 1895 – 1896 – 1897*, [s. n.], [s. d.].

_____. *A fotografia animada em Portugal 1894 – 1895 – 1896 – 1897*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1986.

_____. *O cinema chegou a Portugal*. Lisboa: Bonecos Rebeldes, 2009.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Entre a transgressão e a Lei do Pai: algumas protagonistas do cinema português nos anos noventa. In: TOSCANO, Ana Maria da Costa; GODSLAND, Shelly (Orgs.). *Mulheres más*. v. I. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2004.

_____. Decolonizing the Mind? The Representation of the African Colonial War in Portuguese Cinema. *Studies in European Cinema*, Londres, v. 2, n. 3, pp. 227-240, 2005a.

_____. The Adolescent as Post-colonial Allegory. *Camera Obscura*, Durham, 59, v. 20, n. 2, pp. 34-71, 2005b.

_____. The Limits of Luso-Brazilian Brotherhood: “Foreign Land” by Walter Salles and Daniela Thomas. *Third Text*, Londres, v. 20, n. 6, pp. 731-741, 2006.

_____. *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007a.

_____. No future – The Luso-African generation in Portuguese Cinema. *Studies in European Cinema*, Londres, v. 4, n. 1, pp. 49-60, 2007b.

_____. Os Mutantes de Teresa Villaverde. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007c. pp. 223-231.

_____. Monólogos lusófonos ou diálogos trans-nacionais – O caso das adaptações luso-brasileiras. In: NITRINI, Sandra et al. *Anais do XI Congresso Internacional da Abralic 2008*. São Paulo: Tessituras, Interações, Convergências, 2008a. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/028/CAROLIN_FERREIRA.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2013.

_____. (Org.). *Dekalog 2 – On Manoel de Oliveira*. Londres: Wallflower, 2008b.

_____. Heterodox/Paradox: The Representation of the "Fifth Empire" in Manoel de Oliveira's Cinema. In: FERREIRA, Carolin Overhoff. *On Manoel de Oliveira*. v. 2. Londres: Wallflower, 2008c. pp. 60-88.

_____. Face a face com a ditadura: os filmes indisciplinados de Susana de Sousa Dias. In: FERREIRA, Carolin Overhoff. *Terra em Transe: ética e estética no cinema português*. Munique: AVM, 2012. pp. 45-62.

FERRO, António. *Hollywood, capital das imagens*. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1931.

_____. *Teatro e cinema (1936-1949)*. Lisboa: Edições SNI, 1950.

_____. *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003.

FILMAGEM, n. 54, Lisboa, 17 jan. 1946.

GARNIER, Christine. *Férias com Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2002.

GASPAR, José da Natividade. O cinema e as ditaduras. *Cinéfilo*, Lisboa, ano 8, n. 404, 16 maio 1936.

GONÇALVES, Ana Sofia. *Anuário da Comunicação 2007-2008*. Lisboa: OberCom, 2008.

GRANJA, Paulo Jorge. A comédia à portuguesa ou a máquina dos sonhos a preto e branco do Estado Novo. In: TORGAL, Luis Reis (Coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas & Debates, 2001. pp. 42-61.

_____. Dos filmes sonoros ao cine-clubismo. *História*, dossiê História do Cinema Português, Lisboa, n. 47, ano XXIV (III Série), 2002.

_____. *A origem do movimento dos cine-clubes em Portugal. (1924 - 1955)*. Coimbra: Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006a.

_____. Cinema e comunismo: do valor do cinema como arte. Comunicação apresentada no Congresso Internacional O Artista como Intelectual. No Centenário de Fernando Lopes-Graça, Coimbra, 2006b.

_____. Cineclubes e cinefilia: entre a cultura de massas e a cultura de elites. *Estudos do Século XX*, Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra, Coimbra, 8, pp. 361-384, 2007.

GRAZIA, Victoria de. Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960. *The Journal of Modern History*, v. 61, n. 1, mar. 1989.

GRILO, João Mário. *O cinema da não-ilusão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. In: ELSAESSER, Thomas (Org.). *Early cinema: space, frame, narrative*. Londres: BFI, 1990.

HANDLER, Richard. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1988.

HENRY, Christel. "A cidade das flores": para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

HEREDERO, Carlos F. Necessidade de Pedro Costa. *Cahiers du Cinema España*, número especial sobre Pedro Costa, 2009.

HIGSON, Andrew. The concept of national cinema. *Screen*, Oxford, v. 30, n. 4, 1989.

_____; MALTBY, Richard. "Film Europe" and "Film America": cinema, commerce and cultural Exchange, 1920-1939. Exeter: University of Exeter Press, 1999.

ICAM (Org.). *Cinema 2000 Portugal*. Lisboa: Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimedia, 2000.

IMAGEM, n. 3, Lisboa, ago. 1928.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. Biblioteca Digital de Estatísticas Oficiais. Tema: População e condições sociais. Subtema - Cultura. *Estatísticas da Cultura Desporto e Recreio. Anos 1979-1989*. Lisboa.

JOHNSON, Randal. *Manoel de Oliveira*. Champaign: University of Illinois Press, 2007.

LE ROY, Éric. Os três franceses de Portugal. In: BAPTISTA, Tiago (Org.). *Lion, Mariaud, Pallu: franceses tipicamente portugueses*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003.

LEAL, João. *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

- LEMIERE, Jacques. Algumas notas sobre a recepção em França da obra de Manoel de Oliveira. *Camões*, Lisboa, n. 12/13, pp. 116-126, 2001.
- _____. "Um centro na margem": o caso do cinema português. *Análise Social*, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, v. XLI (180), pp. 731-765, 2006.
- LOPES, Diogo. Entrevista com João César Monteiro. In: Nicolau, João (Ed.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2005. pp. 453-459.
- MACEDO, António de. *Como se fazia cinema em Portugal*: inconfidências de um ex-praticante. Lisboa: Apenas Livros, 2007.
- MARIAUD, Maurice. O comércio do film. *Portugal Cinematográfico*, Lisboa, n. 2, set. 1923.
- MARQUES, José Vieira. Cinema em Portugal – Anos 80. In: *Catálogo do 18o Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz*. Figueira da Foz, 7-17 set. 1989.
- MATOS-CRUZ, José de. *Fitas que só vistas*. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1978.
- _____. (Coord.). *Catálogo António Lopes Ribeiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.
- _____. Arqueologia do cinema português 26. *Jornal de Notícias*, Porto, 18 dez. 1988.
- _____. *Prontuário do cinema português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1989.
- _____. *Cinema português: o dia do século*. Lisboa: Grifo, 1998.
- _____. *O cais do olhar: o cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999.
- _____. *IPC, IPACA, ICAM – 30 anos com o cinema português*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- _____. Trás-os-Montes, de António Reis e Margarida Cordeiro. In: Ferreira, Carolin Overhoff (Org.). *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007. pp. 151-158.
- _____. *Cronologia do cinema português*. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/cinema-portugues.html>>. Acesso em: 26 ago. 2013.

MELO, Jorge Silva (Dir.). *Paulo Rocha: O rio do ouro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1996.

MENDONÇA, Leandro. Mercado e cinema periférico em Portugal. In: MACHADO, Rubens; SOARES, Rosana; ARAÚJO, Luciana (Orgs.). *Estudos de cinema*. São Paulo: Anablume; Socine, 2006. pp. 143-148.

_____. *Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.

_____. *A crítica de cinema em Moniz Vianna*. Rio de Janeiro: LCV-Uerj, 2009.

_____. Continuidades e descontinuidades da maneira de produzir cinema em Portugal. In: BAPTISTA, Tiago; MARTINS, Adriana (Eds.). *Atas do II Encontro anual da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento*. Lisboa: AIM, 2013. Disponível em: <<http://aim.org.pt/atas/Atas-IIEncontroAnualAIM.pdf>>. Acesso em: 26 ago. 2013.

MONTEIRO, João César. Entrevista com João César Santos. *O Tempo e o Modo*, Lisboa, n. 69-70, mar.-abr. 1969.

_____. Regras do jogo e jogos de regras. *Expresso-Revista*, Lisboa, 22 jan. 1983.

MONTEIRO, Paulo Filipe. Uma margem no centro: a arte e o poder do "novo cinema". In: TORGAL, Luís Reis (Coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas & Debates, 2001. pp. 306-338.

_____. O fardo de uma nação/The burden of a nation. In: FIGUEIREDO, Nuno; GUARDA, Dinis (Orgs.). *Portugal: um retrato cinematográfico*. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2004.

_____. A Comédia de Deus, de João César Monteiro. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007. pp. 203-213.

MOURA-GEORGE, Manuel. Cinema português: dois jovens cineastas e um crítico dizem que "o rei vai nú". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 4 jan. 1983.

MOURINHA, Jorge. Geração perdida. *Público*, Lisboa, 25 set. 2009.

NAGIB, Lúcia. João de Deus Trilogy. In: MIRA, Alberto (Org.). *The Cinema of Spain and Portugal*. Londres: Wallflower, 2005. pp. 189-198.

- NICOLAU, João (Ed.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2005.
- NOBRE, Roberto. *Singularidades do cinema português*. Lisboa: Portugal, 1964.
- NUNES, Adérito Sedas. Portugal, sociedade dualista em evolução. In: MÓNICA, Maria Filomena (Org.). *Adérito Sedas Nunes: antologia sociológica*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2000.
- O OFÍCIO do cinema em Portugal. Lisboa: Edição de autor, 1968.
- O TEMPO E O MODO, p. 125, jan. 1969.
- O TEMPO E O MODO, pp. 134-135, out. 1964.
- Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de ferro: o dispositivo cultural durante a "política do espírito"*. 1933-1949. Lisboa: Estampa, 1999.
- OLIVEIRA, Luís Miguel. O meu último suspiro. *Público*, Lisboa, 2003.
- _____. No quarto escuro. In: NICOLAU, João (Ed.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2005. pp. 449-451.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Bocage – O Triunfo do Amor. *Cinema*, v. 2, n. 10, p. 25, dez. 1997-fev. 1998.
- PASSEK, Jean-Loup (Org.). *Le Cinéma Portugais*. Paris: L'Esquerre; Centre Georges Pompidou, 1982.
- PAULO, Heloísa. *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Livraria Minerva, 1994.
- PELAYO, Jorge. *Bibliografia portuguesa de cinema: uma visão cronológica e analítica*. 2. ed. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. *História: Questões & Debates*, Editora da UFPR, Curitiba, ano 20, n. 38, 2003.
- _____. O espetáculo do poder: políticas de comunicação e propaganda nos fascismos europeus e nos populismos latino-americanos (1922-1955). In: SEBRIAN, Raphael Nunes Nicoletti et al. (Orgs.). *Do político e suas representações*. Campinas: Pontes, 2009.
- _____. *O império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazi-fascista na Europa e na América Latina (1933-1955)*. São Paulo: Tese de Doutorado em História Social – FFLCH-USP, CNPq/Cátedra Jaime Cortesão/DAAD, 2008.

- _____. *O poder das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Alameda, 2012.
- PINA, Luís de. O novo cinema português. *Filme*, Lisboa, n. 20, pp. 17-20, nov. 1960.
- _____. Sessenta anos de comédia portuguesa. *Cinema português*, Boletim do Instituto Português de Cinema, Lisboa, n. 112, 1973.
- _____. *A aventura do cinema português*. Lisboa: Vega, 1977a.
- _____. *Documentarismo português*. Lisboa: Instituto Português do Cinema, 1977b.
- _____. *Panorama do cinema português*. Lisboa: Terra Livre, 1978.
- _____. *História do cinema português*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.
- PINTO, Margarida Rebelo. O triunfo do amor. *Diário Nacional*, n. 81, p. 36, 13 jun. 1998.
- PLANO, *Cadernos Ontológicos de Cinema e Teatro*, n. 5, Lisboa, jul. 1967.
- PLATEIA, p. 15, 18 jun. 1968.
- PLATEIA, p. 16, 10 nov. 1968.
- PLATEIA, p. 46, 30 jun. 1970.
- RAMOS, Jorge Leitão. *Dicionário do cinema português 1962-1989*. Lisboa: Caminho, 1989.
- _____. *Dicionário do cinema português 1989-2003*. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. Cinema e História. In: FIGUEIREDO, Nuno; GUARDA, Dinis. *Portugal: um retrato cinematográfico*. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2004. pp. 71-84.
- _____. Tentações, de Joaquim Leitão. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007. pp. 215-221.
- RAMOS, Rui. A invenção de Portugal. In: RAMOS, Rui (Coord.). *História de Portugal* (dir. José Mattoso, v. 6: *A Segunda Fundação*). Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques (2009). Política de Pedro Costa. In: CABO, Ricardo Matos (Ed.). *Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009. pp. 53-63.

RAPFOGEL, Jared. A Steady Gaze: The Films of Manoel de Oliveira. *Cineaste*, pp. 14-17, 2008.

REGULAMENTO no 1 do Centro Português de Cinema. Lisboa: Centro Português de Cinema, [s. d.].

REIA-BAPTISTA, Vítor; MOEDA, José. Algumas notas sobre o cinema português depois do 25 de Abril de 1974. In: MENDES, João Maria (Coord.). *Novas & velhas tendências do cinema português contemporâneo*. Lisboa: Gradiva; CIAC, 2011. pp. 27-37.

RIBAS, Daniel; DIAS, Miguel (Eds.). *Agência, uma década em curtas*. Vila do Conde: Curtas Metragens, CRL, 2010.

_____. Um discurso sobre a identidade: João Canijo e José Gil. In: BARATA, André; PEREIRA, António Santos; CARVALHEIRO, José (eds.). *Representações da portugalidade*. Lisboa: Caminho, 2011.

RIBEIRO, Carla Patrícia Silva. *O alquimista de síntese: António Ferro e o cinema português*. Porto: Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.

RIBEIRO, Manuel Félix. Quando se faziam filmes portugueses. *Imagem*, Lisboa, n. 50, 10 fev. 1932.

_____. O Porto na vanguarda da produção nacional. In: FRAGOSO, Fernando; FONSECA, Raul Faria da (Coords.). *A maravilhosa história da arte das imagens*. Lisboa: Aladino, 1949.

_____. *Invicta Film: uma organização modelar. Seu nascimento e ocaso*. Lisboa: SEIT; Cinemateca Nacional, 1973.

_____. *Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.

ROCHA, Alberto. Projecto duma grande fábrica produtora de films. *Porto Cinematográfico*, Porto, n. 6/7, 31 jan. 1920-28 fev. 1921, n. 8/9, 30 mar. 1921-30 abr. 1921, e n. 10, 31 maio 1921.

ROMNEY, Jonathan. Game for a Century. *Sight & Sound*, Londres, pp. 40-44, 2008.

ROSAS, Fernando (Coord.). *História de Portugal* (dir. José Mattoso, v. 7: O Estado Novo). Lisboa: Estampa, 1994.

ROSENBAUM, Jonathan. The Classical Modernist. *Film Comment*, pp. 44-50, 2008.

ROVAI, Mauro. Time and Memory. An oblique look at Journey to the beginning of the world and A talking picture. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). *On Manoel de Oliveira*. v. 2. Londres: Wallflower, 2008. pp. 122-141.

SALAZAR, António Oliveira. *Discursos, 1928-1934*. Coimbra: Coimbra Editora, 1935.

SALES, Michelle. *Verdes anos: o neo-realismo na gênese do novo cinema português*. Coimbra: CEIS20, 2009a.

_____. A Política do Espírito e o cinema português. In: CRUZ, Jorge; MENDONÇA, Leandro; MONTEIRO, Paulo Filipe; QUEIROZ, André (Orgs.). *Aspectos do cinema português*. Rio de Janeiro: LCV/Uerj, 2009b. pp. 223-238.

_____. O free cinema e o novo cinema português, entrevista a Fernando Lopes. *Doc-Online – Revista Digital de Cinema Documentário*, v. 1, pp. 141-151, 2009c.

_____. *Em busca de um novo cinema português*. Rio de Janeiro: Tese de doutoramento apresentada à PUC-Rio de Janeiro, 2010a.

_____. Manoel de Oliveira: um cineasta-escriptor. In: LÍRIO, Gabriela; COUTINHO, Angélica (Orgs.). *Interseções: cinema e literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010b. pp. 101-113.

_____. *Em busca de um novo cinema português*. Covilhã: Livros LabCom, 2011a.

_____. Aproximações possíveis entre o neo-realismo e o cinema português. In: NOGUEIRA, Isabel (Org.). *A crítica nas artes: fundamentos, conceitos e funções*. Coimbra: CEIS20, 2011b. pp. 19-23.

_____; CUNHA, Paulo (Orgs.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Uerj/SR3/Laboratório de Cinema e Vídeo, 2010c.

SANTOS, A. Videira. *Paz dos Reis, cineasta, comerciante, revolucionário*. [s. n.], 1976.

_____. *Paz dos Reis ou Pinto Moreira?*. Lisboa: Edição do autor, 1986.

_____. *Para a história do cinema em Portugal: do diaforama aos cinematógrafos de Lumière e Joly-Normandin*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1990.

SEABRA, Augusto M. Cinema português dos anos 60 aos anos 80 – uma crónica necessária. *Expresso-Revista*, Lisboa, 15 jan. 1983a.

_____. Que política para o IPC?. *Expresso-Revista*, Lisboa, 10 out. 1983b.

_____. Hipótese, modos de ser. In: *Geração Curtas: 10 anos de curtas-metragens portuguesas 1991-2000*. Vila do Conde: Agência da Curta-Metragem, 2000a.

_____. Saudações às "Gerações Curtas". In: *Geração Curtas: 10 anos de curtas-metragens portuguesas 1991-2000*. Vila do Conde: Agência da Curta-Metragem, 2000b.

SEIXAS-SANTOS, Alberto; BOTELHO, João; NASCIMENTO, José. Sócrates e os empreiteiros. *Público*, Lisboa, 2009.

SÉREN, Maria do Carmo (Org.). *Paris 1900 photographies d'Aurélios da Paz dos Reis*. Porto: Instituto Camões; Centro Português de Fotografia; Ministério da Cultura, 2000.

SHAW, Lisa. Portuguese musical comedies from the 1940s and the 1950s and the transatlantic connection. *International Journal of Iberian Studies*, v. 15, nov. 2003.

SILVA, João Matos. Entrevista a João Matos Silva. *Expresso*, Lisboa, 26 out. 1974.

SILVA, MANUEL COSTA E ET AL. *Do animatógrafo lusitano ao cinema português*. Lisboa: Caminho, 1996.

SKLAR, Robert. Oh! Althusser!: Historiography and the Rise of Cinema Studies. *Radical History Review*, Duke University, n. 41, 1988.

SOARES, Ana Isabel. Nem velho nem novo: outro documentário – Abordagem das tendências do documentarismo português no início do século XXI. In: MENDES, José Maria (Coord.) *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*. Lisboa: Gradiva; CIAC, 2010.

TAVARES, João Miguel. Noite escura. *Première*, Lisboa, 2004.

TEXTOS CINEMA PORTUGUÊS. Cinemateca Portuguesa.

THOMPSON, Kristin. *Exporting entertainment: America in the world film market, 1907-1934*. Londres: BFI, 1985.

_____. National or international films? The European debate during the 1920s. *Film History*, v. 8, n. 3, pp. 286-288, 1996.

TORGAL, Luís Reis (Coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas & Debates, 2001.

UM FILM INDESEJÁVEL. *Cine-Revista*, Lisboa, n. 67, dez. 1922.

VASCONCELOS, António-Pedro. Os infortúnios da virtude. *Expresso-Revista*, Lisboa, 22 jan. 1983.

_____. Os subsídios do ICAM: Rui Moreira vs. Augusto Seabra. Disponível em: <<http://cafepuroarabica.blogspot.com/2008/01/os-subsdios-do-icam-rui-moreira-vs.html>>. Acesso em: 26 ago. 2013.

_____. Das duas, uma – 7 de março. *Sol*, Lisboa, 7 mar. 2009.

Sesi-SP Editora
Avenida Paulista, 1313, 4º andar,
01311 923, São Paulo - SP
F. 11 3146.7308 editora@sesisenaip.org.br
www.sesispeditora.com.br

EDITOR CHEFE

Rodrigo de Faria e Silva

EDITORAS ASSISTENTES

Juliana Farias
Ana Lucia Sant'Ana dos Santos
Beatriz Biella Martins de Souza (Estagiária)

EDITORAÇÃO E PRODUÇÃO GRÁFICA

Paula Loreto
Valquíria Palma
Camila Catto

COMUNICAÇÃO EDITORIAL

Gabriella Plantulli

DIVULGAÇÃO E PROMOÇÃO

Valéria Vanessa Eduardo

ADMINISTRATIVO E FINANCEIRO

Raimundo Ernando de Melo Junior
Felipe Augusto Ferreira de Oliveira
Flávia Regina Souza de Oliveira
Márcio da Costa Ventura

COMERCIAL

Vanessa Buzeli Bonomo Vicente

REVISÃO

Muiraquitã Editoração Gráfica

CAPA

Camila Catto

©Sesi-SP, 2013

Este livro foi composto em Gotham HTF e Minion Pro e impresso pela gráfica WG2 em papel pólen soft 80g/m² e couché 120g/m² para SESI-SP Editora na cidade de São Paulo, em setembro de 2013.